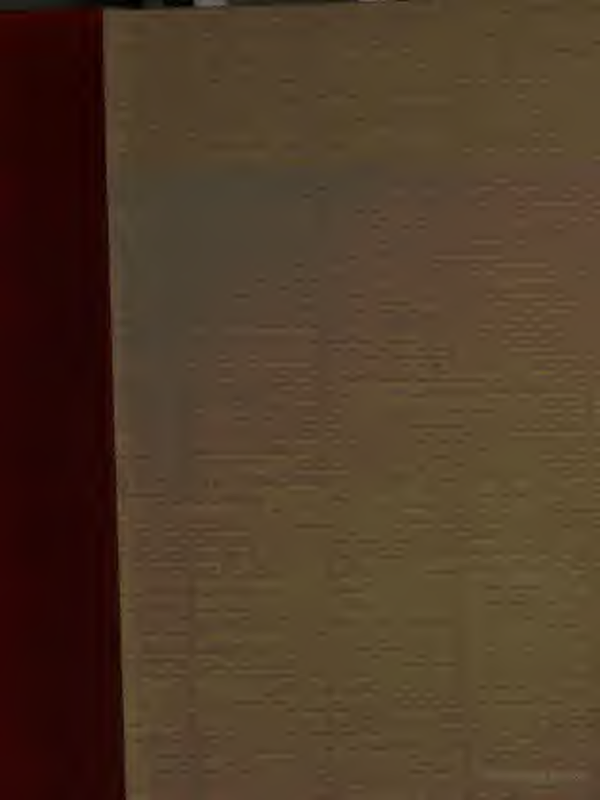


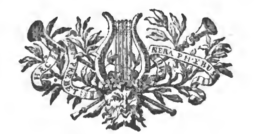


ESSAI
SUR LA MUSIQUE.

TOME PREMIER.

ESSAI
SUR
LA MUSIQUE
ANCIENNE ET MODERNE.

TOME PREMIER.



A PARIS,

De l'Imprimerie de PH.-D. PIERRES, Imprimeur ordinaire du Roi;

Et ſe vend

Chez EUGENE ONFROY, Libraire, rue du Hurepoix.

M. DCC. LXXX.

Avec Approbation, & Privilége du Roi.

DIVISION DE L'OUVRAGE.

TOME PREMIER.

LIVRE PREMIER.

LIVRE II.

Des Instrumens.

TOME II.

LIVRE III.

Abrégé d'un Traité de Composition.

LIVRE IV.

Des Chansons.

TOME III.

LIVRE V.

TOME IV.

LIVRE VI.

Fin de la division de l'Ouvrage.

APPROBATION.

J'AI lu, par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, un Ouvrage intitulé : *Essai sur la Musique ancienne & moderne*; & non-seulement je n'y ai rien trouvé qui puisse en empêcher l'impression, mais cet Ouvrage m'a paru très-digne de l'accueil du Public, par les recherches curieuses & savantes qu'il contient. A Paris, le 22 Octobre 1778.

MONTUCLA.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A nos amés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra; SALUT. Notre amé le sieur ***, Nous a fait exposer qu'il désireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage de sa composition, intitulé : *Essai sur la Musique ancienne & moderne*; s'il Nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilége à ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis & permettons de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, & de le vendre, faire vendre par-tout notre Royaume. Voulons qu'il jouisse de l'effet du présent Privilége, pour lui & ses hoirs à perpétuité, pourvu qu'il ne le rétrocede à personne; & si cependant il jugeoit à propos d'en faire une cession, l'Acte qui la contiendra sera enregistré en la Chambre Syndicale de Paris, à peine de nullité, tant du Privilége que de la cession; & alors par le fait seul de la cession enregistrée, la durée du présent Privilége sera réduite à celle de la vie de l'Exposant, ou à celle de dix années, à compter de ce jour, si l'Exposant décede avant l'expiration desd. dix années : le tout conformément aux articles IV & V de l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, portant Réglement sur la durée des Priviléges en Librairie. FAISONS défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de celui qui le représentera, à peine de saisie & de confiscation des Exemplaires contrefaits, de six mille livres d'amende, qui ne pourra être modérée, pour la premiere fois, de pareille amende & de déchéance d'état en cas de récidive, & de tous dépens, dommages & intérêts, conformément à l'Arrêt du Conseil du 30 Août 1777, concernant les contrefaçons. A la

charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en beau papier & beau caractere, conformément aux Réglemens de la Librairie, à peine de déchéance du présent Privilége; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage, sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de France, le sieur Hue de Miroménil; qu'il en sera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliotheque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France, le sieur de Maupeou, & un dans celle dudit sieur Hue de Miromenil, le tout à peine de nullité des Présentes: du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses hoirs pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. VOULONS que la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour duement signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. COMMANDONS au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires. CAR tel est notre plaisir. DONNÉ à Versailles le seizieme jour de Décembre, l'an de grace mil sept cent soixante-dix-huit, & de notre Regne le cinquieme. Par le Roi, en son Conseil.

Signé LE BEGUE.

Registré sur le Registre XXI de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N° 1500, folio 47, conformément aux dispositions énoncées dans le présent Privilége, & à la charge de remettre à ladite Chambre les huit Exemplaires prescrits par l'Article CVIII du Réglement de 1723. A Paris, ce 18 Décembre 1778.

Signé DE HANSY, Adjoint.

ERRATA des quatre Volumes de l'Essai sur la Musique.

TOME PREMIER.

AVANT-PROPOS, *page xvij*, *ligne 9*, N'admettons-nous; *lisez :* N'admettrons-nous.
Page 14, *ligne* 9, pro uv que; *lisez :* prouvé que.
Page 16, *ligne* 14, *Ambulage*; lisez : *Ambubages*.
Page 117, *ligne* 20, & se joignit; *lisez :* & le joignit.
Page 224, *ligne antépénultieme*, Préceutorienne; *lisez :* Précentoriene.
Page 248, *ligne* 14, vos livres; *lisez :* vos levres.
Page 264, *ligne* 9, *plusieurs lettres sont tombées*; *lisez :* C'est la.
Page 287, *ligne* 4e *en remontant*, Caliuda; *lisez :* Calinda.
Page 298, *ligne* 24, rangées; *lisez :* rouges.

TOME SECOND.

Page 24, *note* (*a*) de ce Livre; *lisez :* du premier Livre, Tome I.
Page 41, *au Tableau de l'*ENARMONIQUE DIATONIQUE : *Ces mots ou mi* 𝄪, ou *re* 𝄪, ou *ut* 𝄪, *qui sont sous les* 3e, 7e & 11e *mesures de la basse*, *doivent être transposés*; *savoir :* ou *mi* 𝄪, *sous l'avant derniere mesure* (fa ♮)
ou *re* 𝄪, *sous la quatrieme mesure* (mi ♭)
ou *ut* 𝄪, *sous la huitieme mesure* (re ♭).
Page 125, *à la note*, Eustache; *lisez :* Eustathe.
Page 114, *lisez* 134, *à la note* (*a*), Latiam; *lisez :* Latinam.
Page 183, *la quatrieme ligne en remontant*, Chadson d'Endes; *lisez :* Chanson d'Eudes.
Page 378, *ligne* 20, Jean Lautens; *lisez :* Jean Laurens.

TOME TROISIEME.

Page 155, *ligne* 15, Marcus Tullus; *lisez :* Marcus Tullius.
Page 196, INSANGUINIS : *cet article est hors de sa place alphabétique*.
Page 253, *ligne* 2, proposés, *lisez :* proposé.
Page 315, *ligne* 19, Didone, abandonnata; *lisez :* Didone abandonnata.
Page 380, *ligne* 22, Caperan; *lisez :* Caperon.
Page 433, *ligne* 16, *Vende Miatrice*; lisez : *Vendemiatriei*.
Ibid, *ligne* 18, Ditordinona; *lisez :* di Tordinona.

TOME QUATRIEME.

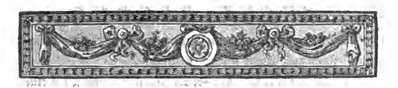
Page 19, *ligne* 11, Ma pension avec lui; *la mesure demande :* Ma pension avecque lui.
Page 51, *ligne* 8, vient d'*Equs sans doute*; *lisez :* d'*Equus* sans doute.
Page 261, *ligne* 32; & *page* 349, *ligne avant-derniere*, survéquit; *lisez :* survécut.

Observation pour les quatre Volumes.

Partout où l'on a écrit *Enharmonique*, écrivez & prononcez *Énarmonique*, avec l'*e* fermé, comme dans le mot *Énallage*; & ne prononcez pas *Anarmonique*.

AVANT-PROPOS.





AVANT-PROPOS.

Nos premiers matériaux n'avaient été raſſemblés que pour former un article ſur la Muſique, dans notre *Voyage de la Suiſſe & de l'Italie:* les ayant trouvés trop volumineux pour cet objet, nous nous ſommes déterminés à en former un Ouvrage particulier.

Nous déclarons de bonne foi que cet Ouvrage, compoſé ſans prétention, n'eſt que le réſultat de trente ans de lectures, & des extraits qui en étaient le fruit. Nous n'avons eu d'autre projet que celui de raſſembler dans un ſeul ouvrage, preſque tout ce qui nous a paru écrit de bon ſur la Muſique, dans pluſieurs milliers de volumes. Voilà l'unique mérite de cette entrepriſe.

Quelques-uns de nos Lecteurs deſireront peut-être trouver plus de méthode dans la rédaction de l'Ouvrage; mais nous obſervons que n'ayant pu acquérir que ſucceſſivement les connaiſſances néceſſaires au développement de nos idées ſur la Muſique, il eſt arrivé que quelques-unes de ces connaiſſances ne nous ſont parvenues qu'après que nous avions déja livré à l'impreſſion les articles qui y étaient relatifs; enſorte que la démonſtration de ces mêmes idées nous paraiſſant alors incomplette, nous avons dû rejetter dans des notes cette partie de notre diſcuſſion.

Il eſt ſans doute à deſirer que quelque plume plus exercée

que la nôtre, entreprenne un ouvrage plus approfondi ſur un art qui devient chaque jour plus intéreſſant, par les progrès qu'il fait en France, ſur-tout depuis quelques années. Le champ eſt vaſte, & le ſujet preſque neuf; mais il faut ſe réſoudre à combattre de terribles ennemis, les *menſonges anciens*, & *les erreurs modernes*. Nous nous ſommes bien gardés de faire un ſeul pas dans cette orageuſe carriere, & notre unique but a été de préparer quelques matériaux à des combattans plus déterminés que nous, & moins amis de leur repos.

Nous avons évité, avec le plus grand ſoin, de nous mêler des querelles qui, depuis cinq ou ſix ans, occupent tant de place dans nos Journaux, ſans avoir produit d'autre effet que de faire naître de l'inimitié entre des gens peut-être faits pour s'aimer.

Malgré les ſoins que nous nous ſommes donnés pour reſpecter les opinions, & ne bleſſer perſonne, nous n'ignorons pas que nous rencontrerons une foule de Critiques, dont peut-être pluſieurs feront de bonne foi. Nous nous contenterons de les prier d'obſerver que cet ouvrage n'eſt qu'un eſſai, qu'un aſſemblage de matériaux deſtinés à la conſtruction d'un très-grand édifice, & que nous ſommes éloignés de le croire ſans défauts. Nous recevrons avec la plus grande reconnaiſſance les inſtructions que l'on voudra bien nous donner, ainſi que tous les renſeignemens qui ont échapé à nos recherches.

Mais nous nous abſtiendrons de répondre aux Anonymes, un peu trop multipliés depuis quelque tems, & auſſi nuiſibles aux Artiſtes, qu'inutiles aux progrès des Arts.

Ce ſerait peut-être ici le moment de déclarer les obligations

que nous avons à plusieurs Gens de Lettres, aussi modestes qu'éclairés, qui ont bien voulu nous aider de leurs lumieres, sur-tout pour déchifrer des manuscrits anciens, dont l'écriture & le style sont aussi difficiles à lire qu'à entendre; mais nous avons préféré de leur témoigner dans le cours de l'ouvrage même, la reconnaissance que nous avons des secours qu'ils ont daigné nous donner.

Si nous avons passé sous silence quelqu'Artiste, ou quelqu'Ouvrage, ce n'est surement que par oubli, ou parce qu'ils ne nous sont pas connus. On nous rendra le plus grand service de nous en instruire, & de nous donner les moyens de réparer nos torts dans une seconde édition, que nous pourrions donner dans quelques années, si le Public paraissait le desirer. Nous y nommerions alors avec reconnaissance, ceux à qui nous aurions cette obligation.

INTRODUCTION.

La Musique ne nous touche qu'à proportion de la sensibilité de nos organes. Il y a tel homme pour qui l'harmonie n'est que du bruit : il y en a d'autres qu'elle transporte jusqu'à suspendre en eux le souvenir de leurs affaires & de leurs chagrins. Nous voyons des personnes qui passent de la gaité à la mélancolie, & de la langueur à l'agitation, selon qu'il plaît au Musicien habile qui connaît bien les moyens de son art. Supposons donc des organes aussi sensibles qu'ils le peuvent être, & une musique excellente: ils en éprouvent nécessai-

rement des impressions extraordinaires. Mais quelques grands que soient les effets possibles de la Musique, nous sommes bien éloignés d'ajouter foi à tous les prodiges qu'on leur attribue.

Ce que l'Histoire nous a conservé des effets étonnans que la Musique produisait chez les Grecs, mis à côté de l'imperfection de cet art chez cette nation, ne prouve que son extrême sensibilité. Nés sous un climat plus chaud que le nôtre, plus susceptibles de passions que nous ne le sommes, doués d'un goût plus vif, d'un sentiment plus exquis pour les plaisirs (*a*), & d'une pénétration plus active pour tout ce qu'ils voyaient & entendaient; élevés, d'ailleurs, pour la plûpart, dans la liberté du gouvernement populaire; se livrant sans crainte, à tout ce qui pouvait flater leur imagination, & n'épargnant rien de ce qui était capable de leur procurer du plaisir : c'est à la délicatesse des organes des Grecs qu'il faut faire honneur de toutes les merveilles que l'on a débitées au sujet de leur Musique, plutôt qu'au pouvoir d'un art qui n'était chez eux que dans l'enfance, ou même qui n'existait pas encore, puisque tout concourt à prouver qu'ils ne soupçonnaient même pas les charmes de l'harmonie (*b*).

(*a*) Les Athéniens, du tems de Socrate, pensaient que l'agrément d'une sensation est préférable à toutes les vérités de la morale.

(*b*) Tartini ne croyait pas les Anciens bien habiles, puisqu'il n'ose pas affirmer qu'ils connussent l'harmonie, & conjecture qu'ils n'employaient que le genre purement mélodique.

Tartini pense même, que quand les Anciens auraient connu l'harmo-

Une autre source de l'extrême sensibilité des Grecs pour la Musique, était la Poésie, qui y était presque toujours unie, & dont les effets, beaucoup plus sûrs que ceux de la Musique, ont vraisemblablement plus d'une fois été attribués injustement à ce dernier art. Le morceau suivant favorise cette opinion : il est tiré des *Entretiens sur l'état de la Musique Grecque, page 100.*

« En ce moment, des chants mélodieux frapperent nos » oreilles. On célébrait ce jour-là une fête en l'honneur de » Théfée. Des chœurs composés de la plus brillante jeunesse » d'Athènes, se rendaient au temple de ce Héros : ils rappe» laient sa victoire sur le Minotaure, son arrivée dans cette » ville, & le retour des jeunes Athéniens dont il avait brisé » les fers. Après les avoir écoutés avec attention, je dis à » Philotime : Je ne sais si c'est la poésie, le chant, la préci» sion du rhythme, l'intérêt du sujet, ou la beauté ravis» sante des voix, que j'admire le plus ; mais il me semble

---

nie, dans le sens que nous l'entendons, ils n'en auraient pas fait usage. Voici ses raisons. « Chaque passion a des mouvemens & des intonations qui lui » sont propres : la gaité est rapide dans sa marche, & ses tons se portent » à l'aigu ; la tristesse, au contraire, est lente, & tombe dans le grave. » Cela posé, comment les Grecs, grands imitateurs de la nature, au» raient-ils composé, comme nous à quatre parties, où l'on entend en » même tems le grave & l'aigu, où l'effet de l'un, qui tend à la gaité, » est en opposition avec l'effet de l'autre, qui tend à la tristesse » ? Nous ne sommes pas persuadés de la vérité de ce raisonnement, & il nous semble qu'il est possible d'employer le grave & l'aigu dans le triste, comme dans le gai.

» que cette Musique remplit & éleve mon ame. C'est, reprit » vivement Philotime, qu'au lieu de s'amuser à remuer nos » petites passions, elle va réveiller jusqu'au fond de nos » cœurs les sentimens les plus honorables à l'homme, les » plus utiles à la société, le courage, la reconnaissance, le » dévouement à la patrie; c'est que, de son heureux assorti- » ment avec la poésie, le rhythme & tous les moyens dont » vous venez de parler, elle reçoit un caractere imposant » de grandeur & de noblesse; qu'un tel caractere ne manque » jamais son effet, & qu'il attache d'autant plus ceux qui » sont faits pour le saisir, qu'il leur donne une plus haute » opinion d'eux-mêmes ».

Ce fragment partage au moins l'effet & l'impression dont il rend compte, entre la Poésie & la Musique; & en effet, il est difficile de penser que le chant tout seul eût pu faire un pareil effet. La Musique, sans Poésie, peut intéresser assez pour faire répandre des larmes, & pour inspirer une douce mélancolie; mais il est difficile de penser qu'elle puisse donner à personne une plus haute idée de lui-même, ni agrandir le cercle de ses idées: sur-tout si cette Musique est, comme nous devons croire qu'elle était alors, dépouillée de ces secours d'harmonie qui en font la véritable puissance.

C'était cependant cette harmonie que Platon voulait bannir (*a*).

(*a*) Les Grecs appelaient *antiphonie*, les morceaux de Musique qui s'exécutaient par différens instrumens, à l'octave ou à la double octave, par opposition à ceux qui s'exécutaient à l'unisson, & qu'ils appelaient

A force de vouloir chercher une Musique parfaite, ce Philosophe s'était forgé l'idée d'une Musique qui ne peût se trouver parmi les hommes. Car est-il raisonnable d'établir, comme il le fait, qu'avec une lyre on puisse si bien représenter les sentimens & les pensées, que l'auditeur soit à portée de les deviner & de les distinguer: qu'un Musicien peigne par les seuls sons d'un instrument, un ordre ou une priere, un consentement ou un refus, un conseil ou une persuasion, c'est ce qui nous est évidemment démontré impossible.

On a beau nous dire que Cicéron a écrit dans le quatrieme livre de ses questions académiques, *que ceux qui ont un grand usage de la Musique, connaissent, dès que les flûtes préludent, quelle est la piece nouvelle que l'on va jouer, & disent sans s'y méprendre*, C'est *Antiope* (tragédie de Pacuvius), ou *Andromaque* (tragédie d'Ennius). Nous répondrons que cela est impossible. Il se pouvait que les flûtes préludant sur le mode Lydien-mixte, qui était celui de la tristesse, ou sur le mode Dorien, qui était celui des batailles, on pût s'apercevoir facilement du genre de la tragédie que l'on allait représenter : mais que, dans le même genre, on nommât une piece plutôt qu'une autre; voilà ce qu'il est absurde de vouloir persuader.

Platon (*a*) avait si peu de connaissances en Musique, qu'ayant

---

homophonie ou *symphonie*. Et de nos jours, dans le chant d'Eglise, ce qu'on appele *antiphone*, ou *antienne*, se chante par tout le chœur; les enfans de chœur étant à deux octaves à l'aigu des chantres; & les *répons* se chantent à l'unisson. Voilà l'*antiphonie* & la *symphonie* des Anciens.

(*a*) Platon appele la Musique instrumentale *une chose sans signification*,

cru distinguer plusieurs sortes d'harmonies, il retint celle qu'il crut convenir au gouvernement qu'il proposait, & bannit toutes les autres. De même ayant examiné les différentes especes de Poésies qui étaient alors en usage chez les Athéniens, il n'admit que celle que l'on employait à chanter des hymnes à la louange des Dieux, ou des fables dont on se servait pour former les mœurs, & proscrivit celles qui pouvaient, selon lui, donner une fausse idée de la Divinité, comme les poëmes d'Homere, ou troubler l'ame en excitant les passions, comme les tragédies.

Que conclure de cette réforme ? C'est que Platon était également mauvais Musicien, & mauvais Poëte.

Les partisans outrés de l'antiquité prétendent que les expressions de la Musique ancienne égalaient la variété du discours, & se fondaient sur cette abondance de modes différens, dont les auteurs font mention, & dont nous ignorons l'usage.

Nous discuterons cet objet, & nous tâcherons de réduire & de ramener à la vérité le prestige qui a pu assez naturellement résulter de l'étalage des Modes si variés.

Mais quoique nous soyons très-persuadés du peu de progrès

---

un abus de mélodie. Platon avait, sans doute, quelqu'analogie avec le froid Fontenelle, qui ne sachant pas un mot de Musique, crut avoir dit un bon mot en s'écriant : *Sonate, que veux-tu de moi?* Combien de gens pourraient dire, avec autant de raison, *Algèbre, que veux-tu de moi?* Cependant cette science n'en ferait pas moins une des plus belles découvertes de l'esprit humain.

que

que la Musique avait fait chez les Anciens, nous sommes loin de penser que cet art n'y ait point été cultivé avec soin.

Une preuve de cette vérité se tire de l'importance dont elle était dans le monde, & même dans l'éducation des enfans (*a*). On aprenait á chanter aussi-tôt qu'à lire : l'ignorance du chant était un préjugé d'une mauvaise éducation : les plus grands hommes lui donnaient une partie de leur tems, & la Musique était au nombre des connaissances les plus relevées.

Cicéron nous dit dans la premiere des questions Tusculanes, que, *parmi les Grecs on ne passait pas pour savant, à moins que l'on ne sçût chanter. Epaminondas*, dit-il, *qui, selon moi*,

(*a*) Les Geres, peuple barbare, faisaient un usage très-mystérieux de la Musique : & ils n'envoyaient jamais leurs Ambassadeurs pour des traités de paix & d'alliance, qu'ils n'eussent la harpe à la main, pour faire comprendre aux nations, que leurs propositions se devaient régler par les accords de la Musique, qu'ils regardaient comme le symbole de la paix.

Riccimer, roi des Vandales, ayant perdu une grande bataille contre Bélisaire, fut contraint de se sauver dans les montagnes, où il fut investi. Etant accablé de douleur, il envoya demander à ce Général un pain pour l'empêcher de mourir de faim, une éponge pour essuyer ses larmes, & un instrument de Musique pour se consoler. (*Vie de l'Empereur Justinien*).

Plutarque nous apprend que les Argiens établirent une peine contre ceux qui offenseroient la dignité de la Musique; & Athénée raporte que les Arcadiens aimaient tant la Musique, que ceux de Cynete, qui faisaient une partie de leur nation, furent chassés de leur ville pour l'avoir méprisée.

a été le premier homme de la Grece, était très-habile à jouer des instrumens ; & Thémistocle (a) *ayant refusé dans un festin, de jouer d'une lyre qu'on lui présenta, donna mauvaise opinion*

(a) Dans l'origine des Républiques Greques, leurs maximes les plus anciennes, leurs harangues, leurs loix, & même leur histoire, étaient écrites en vers ? Les rites de leur religion étaient accompagnés de danses & de chants. Leurs oracles étaient prononcés en vers, ou plutôt chantés par les prêtres ou prêtresses du Dieu qu'ils interrogeaient. La mélodie unie à la Poésie, continua d'être le véhicule de toutes les institutions de religion, de morale & de politique. Par-là ces deux arts n'en formerent qu'un, qui devint l'objet naturel de l'attention & du respect public, & la partie la plus essentielle de l'éducation.

C'est pour cela que l'ignorance de la Musique étoit regardée par les Grecs comme un défaut capital. Voilà le fondement du reproche fait à Thémistocle. On crut que c'était par cette raison qu'il n'avait pas su réprimer les crimes énormes commis dans le pays de Cynète, & ce reproche pouvait être fondé, puisque cette ignorance emportait alors le défaut des trois grands articles de l'éducation, la religion, la morale & la politique. Telle était l'importance de l'ancienne Musique, tant qu'elle fut appliquée à l'éducation. *Voyez l'Ouvrage de feu M. Grégory, Médecin à Edimbourg.*

Lycurgue crut que la Musique était très-utile pour vaincre les ennemis dans les combats, & pour conserver les bonnes mœurs. Il ordonna que tous les enfans mâles, à l'âge de cinq ans, commenceraient à apprendre à jouer de la flûte, & à l'âge de sept à danser sur le mode Phrygien, étant armés de javelots, d'épées & de boucliers. Ils avaient une danse apelée la *gymnopédie*, composée de deux chœurs, dans l'un desquels les hommes dansaient tous nuds, & les enfans dans l'autre. Les filles de Sparte dansaient aussi quelquefois toutes nues en public, devant l'autel de Diane, & ce fut à l'une de ces danses que Thésée devint amoureux d'Héléne, qu'il enleva.

de lui, & fut regardé comme un homme qui avait été mal élevé.

Socrate savait la Musique. Cicéron nous a conservé le nom de *Damon*, qui l'enseigna à ce Philosophe. Plutarque raporte que Platon l'avait apprise des deux plus habiles Musiciens de son tems. De sorte qu'il n'y avait point d'usage parmi les Grecs plus généralement établi, que l'étude du chant, & que la Grece était alors un peuple de Musiciens. Nous voyons de plus que ceux qui en faisaient une profession particuliere, étaient souvent appelés aux plus grands emplois. Elien nous aprend dans son histoire diverse, *liv. 1, ch. 21*, qu'Isménias, joueur de flûte, fût envoyé Ambassadeur en Perse. Tyrtée aussi joueur de flûte, servit de général aux Lacédémoniens, le jour qu'ils donnerent cette fameuse bataille contre les Messéniens.

Il est donc certain que les Grecs avaient l'art de peindre (*a*)

Ces spectacles qui paraîtraient aujourd'hui scandaleux, ne faisaient aucune impression sur une nation habituée à de pareils objets. Aussi les Lacédémoniens disaient, *qu'ils étaient couverts de l'honnêteté publique, & que leurs chants imprimaient le respect dans les cœurs des spectateurs.*

(*a*) Caton raporte dans ses origines, que parmi les Anciens, c'était aussi l'usage dans les festins de chanter avec l'accompagnement d'une flûte, les exploits & les vertus des grands hommes. *In originibus dixit Cato, morem apud majores hunc epulorum fuisse, ut deinceps, qui accubarent canerent, ad tibiam, clarorum virorum laudes atque virtutes.* Cicéron, tuscul. 4.

Plusieurs passages de Cicéron, de Quintilien, de Boëce & Plutarque, prou-

les sons ; ainsi que celui de chanter, & que Pythagore fut l'inventeur de cet art, qui s'appelait *paramésantique* ou *séméïotique.* Boëce nous l'apprend dans son Traité sur la Musique. Il ne nous reste malheureusement que quelques-uns de leurs airs (*a*) notés, mais nous avons encore leurs notes ; car outre les noms des cordes, chaque son était encore distingué chez eux, par des caracteres ou des marques abrégées. On se servait de l'alphabet Grec. Les lettres étaient ou entieres ou coupées (*b*), ou renversées, les unes pour les voix, les autres pour les instrumens ; & comme elles étaient en grand nombre, & toutes

---

vent que non-seulement les Musiciens & les Acteurs ; mais encore les Orateurs, avaient une maniere de noter, par laquelle on exprimait clairement les différentes inflexions de la voix, soit pour chanter, pour déclamer, ou pour haranguer. De plus, ils étaient toujours acompagnés d'une flûte qui les empêchait de laisser tomber le ton.

Duclos a nié qu'on pût noter la déclamation, & assure que si cette opération était possible, elle serait mauvaise, parce qu'elle rendrait les acteurs froids, & imitateurs puériles.

(*a*) M. Rousseau n'en raporte que deux dans son Dictionaire de Musique. Le premier est sur la premiere ode des pythiques de Pindare. Le second est sur une hymne à Nemesis. Nous en donnerons quatre, que l'ou trouvera dans notre premier Livre.

(*b*) MM. Burette & Duclos ont justement porté le nombre de ces lettres à 1620 ; il n'est donc pas surprenant que les jeunes gens employassent trois années à déchiffrer la Musique. L'Auteur de la lettre sur *l'état de la Musique Greque*, les réduit à 990, dont 495 pour les voix, & 495 pour les instrumens, mais il n'a pas songé qu'Alypius nous en a conservé 1620. Nous avons de grandes obligations à Gui d'Arezzo, d'avoir tant simplifié un art si compliqué.

différentes, on les mettait fur une ligne parallele aux paroles; au lieu que les notes dont on fe fert aujourd'hui, ayant toutes la même figure, on eft obligé de les diftinguer par leurs différentes fituations dans l'échelle.

Puifque les Grecs avaient une maniere certaine d'écrire leur Mufique, il nous en ferait parvenu quelques débris, fi elle avait mérité la peine d'être confervée. Que penfer donc de tant de prodiges que nous préfente l'hiftoire des Grecs relativement aux effets de leur Mufique?

Faut-il croire Ariftote, quand il nous dit que les chevaux des Sybarites aimaient fi paffionément la Mufique, que les Crotoniates fachant le faible de ces animaux, s'aviferent un jour de combat, de mener avec eux une grande quantité de joueurs de flûte. Au fon de ces inftrumens, les chevaux des Sybarites fe dreffant fur les pieds de derriere comme pour danfer, jettent leurs maîtres à terre, & paffent en cadence du côté des Crotoniates, qui n'eurent pas de peine à vaincre leurs ennemis déjà à demi vaincus par leurs chevaux. Athénée a extrait ce conte du livre d'Ariftote où était fon ouvrage fur la République de Sybaris. Pline n'a pas manqué de l'adopter dans fon *livre 8, chapitre 42*, & le docte Varron a bien ofé affurer dans fon ouvrage *de re ruftica*, *livre 3*, qu'il y avait un marais en Lydie, dans lequel on voyait des îles flotantes, qui, au fon de la flûte, fe rangeaient en cercle, & allaient enfuite fe réunir au rivage.

Ariftote nous affure auffi que les Tyrrhéniens ne fouetaient jamais leurs efclaves qu'au fon des flûtes, eftimant qu'il était

de l'humanité de donner quelque consolation à la douleur ; & comptant par une semblable diversion leur remetre une partie de la peine. On voit assez quel degré de confiance on doit à de pareilles histoires.

Pour voir si la Musique des Anciens était capable de si grands effets, écoutons-les raisonner eux-mêmes sur cet art. C'est Socrate & Platon qui vont parler dans le troisieme livre de la République de ce dernier.

PLATON.

« N'admettons-nous pas dans notre Musique ces instrumens » qui ont tant de cordes, & dont on peut tirer tant de co- » naissances ?

SOCRATE.

» Non, si l'on m'en croit.

PLATON.

» Notre ville se doit donc garder de nourrir les faiseurs » de tels instrumens ?

SOCRATE.

» Il me le semble.

PLATON.

» Mais que dirons-nous des joueurs & des faiseurs de

» flûte? Il faudra donc les bannir par la même raison; puis-
» que les instrumens à plusieurs cordes ne sont autre chose
» que l'imitation de la flûte?

SOCRATE.

» C'est mon avis.

PLATON.

» De sorte que nous ne retiendrons que la lyre ancienne;
» & laisserons la flûte aux habitans de la campagne?

SOCRATE.

» Rien n'est plus raisonnable, puisqu'aussi-bien on doit
» préférer les instrumens d'Apollon à ceux de Marsyas ».
Que veut dire tout ce galimatias? Ces instrumens à cordes qui sont l'imitation de la flûte? Cette préférence des instrumens d'Apollon à ceux de Marsyas? &c. &c. »

Avouons que Platon fait bien mal parler Socrate, ou plutôt que Socrate, en Musique, ne raisonnait pas mieux que Platon.

Ce Philosophe défend l'usage des différentes parties dans les acompagnemens, & veut qu'on ne joue jamais autre chose sur la lyre que ce que la voix chante. La raison qu'il en aporte, est que le mélange du grave & de l'aigu, du dessus & de la basse, & la contrariété des mouvemens, peut embarasser l'es-

prit d'un jeune homme, qui n'a que trois ans à donner à la Musique; car c'est-là le terme qu'il prescrit à un amateur.

Que penser de tels raisonnemens! & après les avoir lus, ainsi que beaucoup d'autres que nous épargnons aux lecteurs, n'est-on pas forcé de convenir, que les Anciens étaient absolument ignorans (*a*) en Musique, & que tous les prodiges racontés de cet art, sont des fables qui doivent perdre toute croyance?

Nous avons cru qu'il pouvait être convenable de donner cette petite dissertation sur la Musique des Anciens, à la tête d'un ouvrage qui doit présenter un Traité de Musique fort étendu, & qu'il en pourrait résulter, que nos lecteurs sensés, frapés de nos réflexions, & débarrassés d'une erreur à laquelle ils n'avaient peut-être pas encore songé de se soustraire, en liraient avec plus d'intérêt les dévelopemens d'un art que nous croyons pouvoir assurer hardiment n'avoir jamais été aussi avancé que dans ce siecle.

(*a*) Il était défendu, par les loix des Grecs, de rendre la Musique trop agréable, de crainte qu'en amolissant les esprits, elle ne corompît les mœurs. Il semble que Plutarque ait prévu le reproche que l'on devait faire à la Musique de son tems, sur sa trop grande simplicité, lorsqu'il dit: « que ce n'était point par ignorance que la Musique des Anciens » était si nue & si simple, mais qu'ils la voulaient ainsi par politique. »

ESSAI



ESSAI SUR LA MUSIQUE.

LIVRE PREMIER.

CHAPITRE PREMIER.

De la Musique.

La Musique (*a*) ayant eu pour premier objet les louanges de la Divinité, doit être aussi anciene que les hommes.

Les Anciens entendaient par le mot *Musique*, non-seulement l'harmonie des sons qui affecte le sens de l'ouïe (*b*), comme nous l'entendons ordinai-

(*a*) Le mot *Musique* en Grec, est dérivé, selon quelques Auteurs, des neuf *Muses*, & selon d'autres, du mot Hébreu, *Mosar*, qui veut dire *Art*, *Science*.

(*b*) Aristote & les anciens Philosophes ont beaucoup parlé de cette harmonie, qui est, disent-ils, dans notre âme, ou qui est notre âme même. Qu'est-ce que le corps? une pure matiere: qu'est-ce que l'âme? un pur esprit. Voilà la plus grande difference

rement, mais encore (*a*) l'harmonie qui naît de la proportion des choses créées.

Cette Science, dans le sens où nous l'entendons ordinairement, fait connaître les causes, les effets & les propriétés des sons, & de tout ce qui leur apartient.

Outre le plaisir qu'elle nous procure, elle peut atteindre à un but bien plus noble, c'est de commander aux passions & d'émouvoir le cœur (*b*).

Ce double point de vue a toujours fait regarder la Musique comme un Art important, par les Nations barbares ou civilisées. Nous la trouvons partout intimement liée avec la Danse & la Poésie. Les Nations les plus barbares, dans chaque siecle & dans chaque climat, s'en servaient pour exprimer les émotions de l'âme. Par le secours de ces arts puissans, elles célébraient leurs solemnités publiques; elles déploraient leurs pertes communes & particulieres, la mort de leurs parens, celles de leurs guerriers;

---

qu'il puisse y avoir entre les substances créées. Or peut-il se trouver quelque *consonance* ou quelque proportion entre deux substances si différentes? Il y en a une si grande, qu'aucune autre n'en approche. Tout ce qui frape le corps, l'âme en ressent le contre-coup; & le contre-coup de ce qui frape l'âme, se rend pareillement sensible au corps. Que la pointe d'une épingle pique le plus légerement quelque partie du corps que ce soit, l'impression délicate qui se fait sur ces fibres, presque imperceptibles, se fait d'abord sentir à l'âme. Que l'âme à son tour éprouve quelque affliction, quelque ennui qui la tourmente, aussi-tôt le corps éprouve plusieurs mouvemens aisés à apercevoir, & qui sont comme les échos de cette douleur. Les traits du visage s'alterent, les couleurs se changent, les convulsions se font sentir, le sang s'agite tumultueusement, les forces s'afaiblissent, il se répand quelque trouble dans toutes les forces animales.

Il en est de même de toutes les passions. Il n'en est aucune qui ne produise quelque impression dans le corps. La colere pousse violemment le sang au dehors; la frayeur le rassemble au dedans; l'amour allume des flammes dans toutes les veines. Les affections de plaisir font leurs impressions, comme les passions turbulentes. La joie de l'âme se peint sur le corps de traits plus ou moins forts, selon qu'elle est plus ou moins vive. Est-il une harmonie plus parfaite? Y a-t-il des proportions plus exactes & plus marquées dans le monde? *Voyez le* Traité de Musique *de Dom Feijoo.*

(*a*) Pythagore, Archytas, Platon, & le reste des anciens Philosophes prétendent, que le mouvement de l'Univers & le cours des Astres ne s'acomplissent point sans Musique: car ils soutienent que Dieu a créé tous les êtres suivant les regles de l'harmonie.

(*b*) Les premiers principes de cet Art, sont les mêmes que ceux de la Poésie & de la Peinture. Ainsi que la Poésie & la Peinture, la Musique est une imitation; & elle ne saurait être bonne, si elle n'est pas conforme aux regles générales de ces deux arts,

elles exprimaient leur joie dans les mariages, dans leurs récoltes, leurs chasses & leurs victoires; elles célébraient les grandes actions de leurs Dieux & de leurs Héros; excitaient leurs Concitoyens à porter les armes avec honeur, à se distinguer par des exploits glorieux, & à souffrir avec constance les tourmens & la mort.

Dans l'origine des Républiques Greques, leurs maximes, leurs harangues, leurs loix, leur histoire étaient écrites en vers. Les rites de leur Religion étaient acompagnés de danses & de chants; leurs Oracles étaient chantés par les Prêtres & les Prêtresses. L'union de la Mélodie à la Poésie, continua d'être un des principaux moyens de toutes les institutions de Religion, de Morale & de Politique. Par-là ces deux Arts n'en formerent qu'un, qui devint l'objet naturel de l'attention & du respect public, & la partie la plus essentiele de l'éducation.

La distinction qu'on parvint à mettre entre la Musique, la Danse & la Poésie, occasiona la décadence de ces Arts; & ils ne furent plus cultivés que par des hommes bornés à en faire toute leur occupation. Les titres de Législateur, de Pontife, de Poëte & de Musicien, qui étaient d'abord conférés à la même persone, ne purent être divisés en professions distinctes, sans que la Musique en particulier ne devînt bientôt inférieure à la qualité d'Homme d'Etat (a). La Musique se sépara de la Danse, qui devint alors une des parties de la Gymnastique, dès qu'on eut compris l'utilité dont elle était pour rendre le corps agile, souple, & propre aux exercices de la guerre. Elle tint toujours un peu à la Religion; & on la conserve encore chez plusieurs Nations, dans la plupart des cérémonies religieuses.

Ce fut lors de cette séparation, que le mot *Musique* prit la nouvele définition qu'il a conservée jusqu'à nous, & qui ne signifie aujourd'hui que *Mélodie* & *Harmonie*.

---

sur le choix des sujets, sur la vraisemblance, & sur plusieurs autres points, ainsi que nous le dit Cicéron dans son Oraison *pro Archiâ Poetâ*.

(a) Il faut lire une Dissertation Anglaise très savante du Docteur Brown, dans laquelle il fait voir avec évidence, comment la Poésie, la Mélodie & la Danse furent inventées lors des progrès de la vie civile, par les différentes nations; comment elles parvinrent à être cultivées séparément; & par quels moyens, après leur séparation totale, le pouvoir, l'utilité & la dignité de la Musique sont tombés dans la corruption & dans le mépris.

A 2

CHAPITRE II.

Division de la Musique.

Les Anciens divisent d'abord la Musique en *Mondaine*, *Humaine* & *Instrumentale.*

La Musique mondaine, est l'ordre & la proportion harmonique & agréable à l'entendement. Elle se trouve dans la structure des Cieux & des Elémens, comme dans les mouvemens des uns & les propriétés des autres.

La *Musique humaine*, est le raport des parties du corps, des facultés de l'âme, & de leurs actions comparées les unes avec les autres, ainsi que l'ordre de toutes les Sciences & Arts, & le raport des loix de tous les royaumes, républiques, &c.

La Musique instrumentale, est ou *spéculative*, ou *pratique*, & comprend la combinaison agréable des voix & des instrumens.

Je ne parlerai que de celle-ci, que le Pere Martini, d'après l'Espagnol Francesco Salina, partage en trois parties.

La Musique qui émeut & réjouit l'âme par le moyen de nos sens.

La Musique qui réjouit & émeut l'esprit seulement.

La Musique qui émeut & réjouit l'un & l'autre.

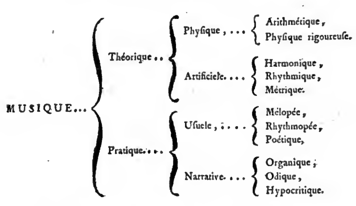
La premiere, s'arête dans l'organe pur de l'ouïe, sans passer à l'esprit.

La seconde, est destinée uniquement à l'esprit: son harmonie se fait sentir, non pas par le plaisir de l'oreille, mais par la réflexion: elle ne vient point de la variété des sons, mais elle consiste dans la proportion des nombres, & ne peut être comprise que par l'esprit.

La troisieme, parvient à charmer l'esprit & les sens, c'est-à-dire, à émouvoir l'oreille par la douceur naturele de la voix & des sons, & à émouvoir l'esprit par la proportion juste & harmonique des intervalles qui passent entre les voix & les sons.

CHAPITRE III.

Tableau de la division de la Musique vocale & instrumentale, suivant les Anciens.



L'explication suivante du tableau qui vient d'être présenté, & qui est tirée des Ouvrages du Pere Martini, apprendra à distinguer toutes les différentes parties de la Musique Greque qui conservent encore aujourd'hui chez nous leur premiere signification.

La Musique *théorique* ou *spéculative*, présente les principes, les causes, les propriétés & les effets de toute harmonie agréable.

La Musique *pratique* ou *active*, est celle qui parvient à nous plaire en exécutant avec art les préceptes de l'autre.

La Musique *théorique* se divise en *physique* & en *artificiele*.

La *physique*, traite des causes naturelles du son & du chant: d'abord, suivant les nombres & leurs proportions; & de-là vient l'*arithmétique*: ensuite, se servant des loix de la nature pour expliquer leurs effets; de-là naît la *physique rigoureuse* ou *acoustique*, c'est-à-dire, qui apartient à l'ouïe,

L'*artificiele* se divise en *harmonique*, en *rhythmique* & en *métrique*. L'*harmonique* examine la différence des sons à l'égard du chant, soit aigus ou graves, soit consonans ou dissonans. La *rhythmique* mesure les différens repos pour les breves & les longues, en conservant un ordre à l'égard de la vitesse & de la lenteur. La *métrique* établit la grandeur des diverses mesures.

La Musique *pratique* se divise en *usuele* & en *narrative*. L'*usuele* se divise en *Mélopée*, *Rhythmopée* & *Poétique*. La *Mélopée* est l'art de composer des chants; & de chanter ou jouer, avec toutes sortes d'instrumens, tout ce qui a été composé. La *Rhythmopée* est le moyen de mesurer le rhythme ou mesure. La *Poétique* comprend les regles de la Poésie.

La *narrative* se divise en *organique*, en *odique* & en *hypocritique*. L'*organique* s'exécute par les organes naturels, ou par les instrumens inventés par l'art. L'*odique* sert à la Danse. L'*hypocritique* juge de toute sorte de Musique pratique.

Proclus, dans son Traité sur l'harmonie de Ptolémée, nous apprend que les Anciens comptaient six genres principaux de Musique.

La *Rhythmique*, qui réglait les mouvemens de la Danse.

La *Métrique*, qui réglait la cadence de la Déclamation.

L'*Organique*, qui réglait le jeu des instrumens.

La *Poétique*, qui réglait le nombre & la grandeur des pieds des vers.

L'*Hypocritique*, qui réglait les gestes des Pantomimes.

L'*Harmonique*, qui donnait les regles des chants.

La Musique *harmonique* avait sept parties; les *Sons*, les *Intervalles*, les *Systêmes*, les *Genres*, les *Tons*, les *Muances* & le *Chant*.

On entendait, par *Son*, un bruit résonant.

Par *Intervalle*, ce qui est contenu entre deux sons voisins, comme de *mi* à *fa*, de *sol* à *la*, &c.

Par *Systême*, les intervalles qui ne sont pas bornés entre deux sons voisins, & par conséquent composés de plusieurs intervalles; ainsi le systême *mi la* est composé des intervalles *mi fa*, *fa sol*, *sol la*. Il y en avait de deux especes: les uns consonans, comme la quarte, la quinte, l'octave; & les autres dissonans, comme la seconde, la septieme, &c.

Par *Genre*, les différentes suites de quatre sons qui composent un *Tétracorde*, c'est-à-dire, une quarte. Ces suites étaient le genre *Diatonique*, le

Chromatique & l'*Enharmonique*. Le *Diatonique* était composé de trois intervalles naturels; c'est-à-dire, que le premier était d'un demi ton, & les deux autres chacun d'un ton. Dans le *Chromatique*, les deux premiers intervalles étaient chacun d'un demi-ton, & le troisieme d'un ton & demi ou tierce mineure. Dans *l'Enharmonique*, les deux premiers intervalles étaient seulement d'un quart de ton, & le troisieme était de deux tons entiers, ou tierce majeure. Nous avons perdu entierement ce genre, où l'on prétend qu'on distinguait ces quarts de ton.

Les *Tons* étaient la définition de certains lieux marqués dans le grand systême, qui était de deux octaves. C'est ce que nous appelons maintenant *Modes*. Les Anciens n'en comptaient d'abord que trois, le Ton ou Mode *Dorien*, le *Phrygien*, & le *Lydien* (qui revienent à nos Tons d'*ut*, de *re* & de *mi*). Mais ils en compterent bientôt autant (*a*) qu'il y a de demi-tons dans l'octave; & trois de plus, qui étaient à une octave aiguë des trois plus graves des douze premiers.

Par *Muances*, on entendait les changemens qui se font dans le chant. Ce qui arivait de quatre manieres: du diatonique dans le chromatique; du chromatique dans le diatonique; de quarte en quarte; & d'un sujet triste dans un sujet gai (*b*).

Par *Chant* ou *Mélopée*, qui se soudivisait en quatre parties, on entendait 1°. la *suite* des sons, comme *mi fa sol la, ut re mi fa*, &c.

2°. L'*entrelacement*, comme *ut mi la re*, &c.

3°. Le *batement* ou *répétition*, comme *ut ut ut*, &c.

4°. Et la *tenue*, comme lorsque la voix tient long-tems le même son.

CHAPITRE IV.

Antiquité de la Musique, & comment elle fut trouvée.

SANS nous arêter à discuter l'opinion de ceux qui pensent que le premier homme était grand Musicien, parceque, suivant S. Thomas, (*Summ. Theo. part.* 1, *quest.* 94, *art.* 3,) *il eut la science de toutes choses*,

(*a*) Nous espérons de le prouver dans notre troisieme Livre.

(*b*) Ce qu'on appela *muances* dans les derniers siecles, sera expliqué dans le troisieme Livre.

par le moyen des images mises en lui par Dieu & non acquises par son expérience: nous nous en tenons à ce qu'on lit dans la Genèse, *chap. 4, v. 21*, que (*a*) *Jubal fut le pere de ceux qui chantaient avec la harpe & l'orgue.* Ainsi Jubal peut être regardécomme l'inventeur de la Musique instrumentale.

A l'égard de son origine, c'est une opinion extravagante que celle de Caméléon Pontique, de vouloir l'attribuer au chant des oiseaux. Le chant plaît sans doute à l'oreille : il est même assez varié pour faire plaisir aux sens; mais sans en faire à l'intelligence humaine, qui ne peut porter aucun jugement, ni par théorie, ni par pratique, sur la plus grande partie des intervalles formés par le chant des oiseaux.

Le sentiment de Lucrece paraît avoir plus de vraisemblance, quand il assure que l'origine de la Musique vient des sons formés par le vent dans les roseaux. Ces roseaux n'étaient que le corps sonore; mais la cause était l'agitation causée par le vent, qui excitant l'air qui y était renfermé, produisait des sons distincts.

Zarlin raporte que, suivant l'opinion de quelques-uns, la Musique doit son origine au son de l'eau; & il nomme Varron & Bocace. Je crois cette opinion aussi extravagante que celle de Caméléon Pontique. Santovin, Gaffurio, Angelini, Bontempi, Zarlin & d'autres, affirment que Jubal, en entendant le son produit par les marteaux de Tubalcain, trouva la Musique & les proportions de ses intervalles. Ils s'apuient sur le témoignage de l'Historien Josephe; quoique le Pere Scorpioni assure qu'on ne trouve pas dans Josephe un seul mot de ce fait, dont les Grecs font honeur à Pythagore. Mais comme ce Philosophe adopta dans sa Philosophie plusieurs loix des Juifs; il est possible qu'il ait tiré des livres de Moïse les connaissances dues à Tubalcain, & que les Grecs lui aient attribué cette belle découverte. Vincent Galilée, après avoir raporté cette histoire sur Pythagore, ajoute: *D'autres veulent que ce soit Dioclès à qui apartient cette invention, non par le moyen des forgerons, mais parceque se trouvant dans la boutique d'un potier-de-terre, il frapa par hasard quelques vases avec une baguete, & observant que, suivant la différence de leur*

(*a*) Quelques auteurs croient que Jubal donna son nom au premier instrument qui ait été inventé, de même qu'au *Jubileum* : c'est ainsi que les Hébreux appelaient chaque cinquantieme année, dont la fête était anoncée au son des instrumens bruyans.

grandeur,

grandeur, ils rendaient des sons différens, il s'appliqua à rechercher les proportions musicales par les sons graves ou aigus.

Il me semble qu'il est plus raisonable de croire que cette découverte ait été faite par Jubal (*a*), qui étant frere de Tubalcain, entendait souvent le bruit des marteaux, & vivait plusieurs siecles avant Pythagore & Dioclès. On peut cependant concilier ces différens systêmes, en acordant la division des sons, & par conséquent l'invention du chant, à Jubal, & la théorie de leurs proportions à Pythagore.

CHAPITRE V.

Les premiers chants furent sans doute consacrés à Dieu.

SUIVANT le texte sacré, (*Genèse, chap.* 4, *v.* 26.) *Énos, fils de Seth, commença à invoquer le nom du Seigneur.* Plusieurs Interpretes veulent qu'Énos, par l'ordre d'Adam, ait commencé à former des assemblées publiques de gens pieux, qui introduisirent les prieres & le culte divin, par le moyen des sacrifices & des autres rits & cérémonies.

En célébrant les louanges du Créateur, l'enthousiasme dut s'exprimer par des chants éclatans. Macrobe ateste, que les Payens invoquerent toujours leurs Dieux avec le chant & le son des instrumens. *Ils se servaient*, dit-il, *dans leurs sacrifices, de sons musicaux qu'ils tiraient tantôt de la lyre, tantôt de la harpe, tantôt des flûtes ou autres instrumens.* La Chronique Alexandrine raporte ces paroles: *Les premiers de la tribu de Seth commencerent à invoquer le nom du Seigneur, ce qui est l'hymne angé-*

(*a*) « Lamech, (*descendant de Caïn*,) eut deux femmes, dont l'une s'appelait *Ada*, » & l'autre *Sella*. *Ada* enfanta *Jabel*, qui fut pere de ceux qui demeurent dans des » tentes & des Pasteurs. Son frere s'appelait *Jubal*; il fut le pere de ceux qui chan- » tent sur le luth & sur l'orgue [*cithara & organo*]. *Sella* enfanta *Tubalcain*, qui eut » l'art de travailler avec le marteau, & qui fut habile pour faire toute sorte d'ouvrages » d'airain & de fer ». *Genèse, chapitre* 4, *v.* 19 *& suiv.*

lique..... Puisque l'hymne n'est proprement que la Poésie unie au chant; & que les premiers hommes se servaient d'hymnes pour invoquer le nom du Seigneur, ils l'invoquerent donc en chantant.

CHAPITRE VI.

De la Musique chez les Juifs.

Le texte sacré (*Exode, chap.* 15, *v.* 1) nous apprend, qu'après le passage de la mer rouge, Moïse entona, avec tous les Israélites, un cantique de remercîment à la louange de Dieu (*a*). *Cantemus Domino; gloriosè enim magnificatus est, equum & ascensorem dejecit in mare. Chantons le Seigneur, puisqu'il s'est rendu si grand & si glorieux, & qu'il a précipité dans la mer le cheval & le cavalier.*

Ce cantique fut acompagné par Marie, sœur d'Aaron, réunie avec toutes les autres femmes, & par les chœurs. *Marie prophétesse, sœur d'Aaron, prit en main le tambourin, ainsi que toutes les autres femmes, qui la suivirent avec des tambourins & des chœurs.*

Le mot *chœur* avait deux significations chez les Anciens. C'est, suivant

(*a*) La langue du peuple Juif, qu'on nous représente par-tout ignorant & barbare, devait être bien noble, à en juger par les beaux cantiques de Moïse, qui, selon les aparences, étaient l'unique poésie de ce tems-là. Ce qui caractérise l'esprit d'un siecle, ce sont les progrès des arts, du génie & de l'imagination: on n'en trouve aucun monument, depuis Moïse jusqu'à Homere, que les cantiques dont nous venons de parler, & les Pseaumes de David; il est donc permis de croire, qu'alors il n'y avait de Poésie que chez les Juifs. Dans un Mémoire donné à l'Académie des Belles-Lettres, M. Racine le fils assure, que les livres de Moïse renferment des beautés de style, infiniment supérieures à celles que l'on trouve dans Homere. Il prétend aussi, que ce Législateur est le premier Poëte lyrique; & que la premiere idée du poëme dramatique lui appartient aussi, s'il est vrai que, pour consoler les Israélites errans dans le désert, il ait composé le livre de Job; car presque tous les Rabins le lui attribuent.

Depuis Moïse jusqu'à David, on ne trouve de poésies que dans la bouche de deux femmes; de Débora qui chante sa victoire, & de la mere de Samuel, qui rend graces à Dieu de l'avoir tirée de l'opprobre de la stérilité.

Strabon; *une simple peau avec deux conduits ou deux chalumeaux*; &, suivant S. Jérôme, *deux petits tubes de métal, par l'un desquels on donne le vent, & par l'autre le vent sort.* Cet instrument s'appele, de nos jours, *Cornemuse* ou *Musete*, depuis qu'il a été perfectioné.

L'autre signification du mot *chœur*, selon Strabon, est la même que nous lui donnons, une *multitude de chanteurs, que l'on appele chœur, comme chant de persones du même âge.* Quelques Auteurs ont pris l'instrument *chœur* pour le *sistre*.

David (*a*) consacra la Musique au service de l'arche, lorsqu'il la fit transporter de la maison d'Abinadab à celle d'Obédédom. On lit dans le sixieme chapitre du second Livre des Rois, qu'avec tout Israël David précédait l'Arche : *ils marquaient leurs transports de joie, en faisant résoner toute sorte d'instrumens de Musique, les harpes, les lyres, les tambourins, les sistres & les cymbales.*

Dans le transport qui s'en fit trois mois après, de la maison d'Obédédom à la cité de David, l'Histoire Sacrée raporte (au même chapitre, *v.* 14), que *David dansait de toutes ses forces devant le Seigneur; & que tout Israël & lui conduisaient l'Arche de l'alliance du Seigneur, avec des cris de joie & au son du buccin.* La version des Septante ne dit pas *qu'il dansait, mais qu'il frapait sur les instrumens harmonieux.*

Dès que l'Arche fut placée dans la cité de David, ce Roi *dit aux Princes des Lévites, qu'ils eussent à établir parmi leurs freres, des Chanteurs avec les instrumens de Musique.... pour que le son de l'allégresse retentît hautement. Héman, Asaph & Éthan* furent nommés *pour chanter en jouant des cymbales métalliques. Zacharie, Oziel, &c.* pour chanter les Mysteres avec le psaltérion. *Mathathias, Éliphalu*, &c. avec la harpe de huit cordes, chantaient les cantiques de victoire. *Chonénias*, le premier des Lévites, présidait à la prophétie, c'est-à-dire, au chant où l'on entonait la mé-

---

(*a*) David & Salomon étaient Musiciens; car on trouve dans plusieurs endroits de l'ancien Testament, qu'ils ont composé, ainsi que plusieurs Prophetes, des cantiques dont ils ont fait les airs. David jouait d'un instrument appelé *Kinnor* ou *Cithara*, & nous apprend dans un cantique (qui se trouve à la fin des Psaumes dans la version des Septante), qu'il en avait inventé un autre. « J'étais, dit-il, le plus jeune de » mes freres.... J'avais soin des troupeaux de mon pere; je me fis un instrument de » Musique, & mes doigts fabriquerent un psaltérion.

lodie. *Sébénias*, *Josaphat*, &c. prêtres, sonaient de la trompete devant l'Arche. *Jéhiel* jouait du psaltérion & de la lyre, &c. (*1 liv. des Paralip. ch.* 15 & 16).

De cette maniere, la Musique, qui avait commencé à peine sous Moïse à servir aux fonctions publiques de la religion, avec le ministere des trompetes & le chant du peuple, eut sous David un établissement régulier pour le service du sanctuaire (*a*).

Lorsque Salomon fit la dédicace du Temple de Jerusalem, tous les Princes d'Israël étant assemblés avec les Prêtres & les Lévites, il choisit parmi eux deux cents quatre-vingt chefs, qui eurent à leurs ordres, environ quatre mille Musiciens. Les Lévites chantaient les louanges du Seigneur le matin & le soir, pendant l'offrande des holocaustes, & cent vingt Prêtres sonaient des trompetes. Cette pompe célebre fut exécutée avec beaucoup de respect & de dévotion; & depuis ce tems les cérémonies sacrées furent acompagnées de Musique (*b*).

Depuis cette dédicace, il se passa un siecle où l'on ne trouve aucun monument concernant la Musique. Cependant Elisée nous fournit un trait digne de remarque, raporté dans le 4e livre des Rois, chapitre 3. Josaphat, Joram, & le Roi d'Idumée, se trouvant sans eau dans le désert de Moab, prierent le Prophete de les aider à sortir d'embaras. Elisée ému de colere à la vue de Joram, enemi du vrai Dieu, & voulant la calmer, afin de se disposer à mieux recevoir l'esprit du Seigneur, leur dit : *Amenez-moi un Musicien ; & lorsque le Musicien joua* de son instrument,

(*a*) On connaît assez les Psaumes, pour que nous n'ayons pas besoin d'en faire connaitre les beautés. Nous nous contenterons de dire, qu'il n'est pas de monument de poésie lyrique où le génie se déploie avec plus de variété. On y passe sans cesse du pathétique au sublime; & on y reconaît par-tout une imagination vaste, capable d'embrasser les plus grands objets, & de les peindre avec les couleurs les plus fortes & les plus vraies, ainsi qu'un cœur tendre qui sent vivement, & s'exprime de même.

(*b*) Il paraît que David avait aussi de la Musique dans son palais. Nous en pouvons juger par la réponse du vieillard, qui s'excusa de le suivre à sa cour, sur ce qu'il n'avait plus l'oreille assez fine pour goûter la mélodie des Musiciens & des Musicienes.

Tout nous prouve, sous David, le regne de la Musique & de la Poésie. On peut lire dans Josephe, que Salomon fit faire deux cents mille trompetes, & quarante mille instrumens, lyres, &c. & une espece, dont la matiere était un métal composé d'or & d'argent. Ce Prince remplit sa cour de Musiciens & de Musicienes, ce qu'il appele les *délices des enfans des hommes*. (Ecclesf. chap. 2, v. 8).

la main du Seigneur fut sur Élisée, & il dit, &c. C'est le premier exemple de l'usage dont se servirent quelquefois les Prophetes pour exciter en eux l'enthousiasme divin.

Les Chanteurs jouerent aussi un grand rôle dans la bataille, suivie d'une grande victoire que Josaphat remporta sur les Ammonites & sur les Moabites. Ils servirent d'avant-garde, disposés dans le même ordre que dans le temple. Les Lévites n'eurent pas plutôt commencé leurs chants, que la terreur s'empara des enemis, qui tournerent leurs armes les uns contre les autres, & mirent fin à cette guerre en se massacrant tous.

Le son des trompetes sacrées, remplissant aussi de terreur l'armée de Jéroboam, donna une victoire complete à Abias, Roi de Juda.

On sait que Samarie osa luter contre Jérusalem, en voulant égaler dans ses fêtes, la magnificence des solemnités célébrées dans le temple. Mais Jérusalem l'emporta toujours par ses Poésies & sa Musique.

On connaît le cantique d'Ezéchias, celui de Judith, ceux d'Isaïe & de Jérémie (le Simonide des Hébreux). Ces cantiques étaient sur de la Musique plaintive & pathétique qui atendrissait jusqu'aux larmes. Dans ceux de Jérémie, Jérusalem y est représentée pleurante, assise sur le grand chemin; elle adresse ses plaintes aux passans, & ne trouve point de consolateur. Les chemins pleurent avec elle (car la poésie de ce Prophete anime & personifie tout); l'enceinte sacrée, le parvis, les murailles du temple, les vierges, les prêtres, les enfans, les meres, la terre, l'univers, tout pleure, tout gémit.

Les Juifs, pendant la Captivité, composerent beaucoup de Psaumes, que nous avons encore. Les Poëtes Musiciens se consolaient, & consolaient leurs freres. Tantôt ils soupirent vers Jérusalem, tantôt ils peignent la barbarie de leurs vainqueurs; quelquefois ils représentent à Dieu qu'il y va de sa gloire à venger son peuple.

Tous ces cantiques furent recueillis par Esdras; & ce recueil d'hymnes (appellées *Psaumes* par les Grecs), nous offre la plus belle Poésie lyrique. Ce goût de Musique dura jusqu'aux derniers tems de Jérusalem, puisque *Tacite* (hist. V.) nous en dépeint les prêtres jouant de la flûte & du tambour.

Hérode-le-Grand fit construire un théâtre à Jérusalem, & un amphithéâtre hors de la ville, pour des Jeux semblables à ceux des Grecs. Mais

c'eſt à cette époque, que l'on vit diſparaître la Poéſie & la Muſique Hébraïques, qui furent remplacées par celles des Grecs ; & peut-être les Juifs n'y gagnerent-ils pas.

CHAPITRE VII.

De la Muſique des Juifs dans les Repas, les Obſeques & les Vendanges.

La joie & la triſteſſe étant les caracteres diſtinctifs de la Muſique, les Anciens, même les plus barbares, établirent l'uſage d'avoir de la Muſique dans les repas (*a*) & les funérailles. Iſaïe dit, chap. 5. v. 12. *La harpe, la lyre & le tambourin, la flûte & le vin dans vos repas.* L'Eccléſiaſtique dit, chap. 49. v. 2. *Et comme la Muſique dans un feſtin, &c.....* Il eſt donc prouv que les Hébreux avaient de la Muſique dans leurs repas.

Quant à celle des funérailles, l'on peut croire avec fondement, que la Muſique s'employait dans les cérémonies funebres. Il paraît que l'on ſe ſervit d'inſtrumens dans la pompe funebre de Jacob, que Joſeph célébra par ordre de Pharaon.

Jacob ayant dit à ſon fils en mourant, *enſéveliſſez-moi avec mes peres* : la Geneſe rapotte que *Joſeph partit de l'Egypte pour acompagner le corps de ſon pere, & avec lui tous les plus anciens de la maiſon de Pharaon, & tous les plus âgés de l'Egypte.... Ils vinrent à l'aire d'Atad, ſituée au delà du Jourdain, ils employerent ſept jours à y célébrer les obſeques de Jacob avec abondance de pleurs...... Dans la ſuite on a donné à cet endroit, le nom de* Pleurs de l'Egypte.

Il fut donc enſeveli ſuivant les deux rits, Hébreu & Égyptien.

Le rit Hébreu exigeoit :

1°. Le jeûne juſqu'au ſoir.

2°. De pleurer publiquement.

(*a*) Athénée dit que les Anciens mêlaient la Muſique dans les feſtins, pour réprimer l'intempérance & l'incontinence.

3°. De célébrer les vertus du défunt.

4°. Les lamentations avec un chant lugubre.

Le rit Égyptien ordonait aussi les lamentations; & cette nation, qui possédait alors les arts utiles & agréables, n'aurait eu qu'une Musique défectueuse, si elle n'avait pas connu les instrumens. Dans cette pompe funebre on se servit donc des instrumens. Il en faut donc conclure que, long-tems avant les Egyptiens & les Hébreux, le chant & les instrumens étaient en usage.

S. Matthieu a dit, chap. 9, *Jésus étant venu dans la maison du Chef de la Synagogue, & ayant vu les joueurs de flûte & la troupe tumultueuse, leur dit : Retirez-vous ; car cette jeune fille n'est pas morte, mais elle dort.*

Le Rabin Maimonide nous apprend : Que *le mari était obligé d'ensevelir sa femme morte, & de faire les pleurs & le deuil..... Le plus pauvre, parmi les Israélites, n'y employait pas moins de deux flûtes & d'une pleureuse ; & le riche doit se conformer à ses facultés.*

Josephe dit la même chose, & raporte que, le bruit de sa mort s'étant répandu, on rassembla à grands frais, pour ses funérailles, un grand nombre de joueurs de flûtes qui commencerent les obseques.

David composa un cantique lugubre, qui se chanta à la mort de Saül & à celle de Jonathas. Il y en eut un aussi à la mort de Josias, comme on le voit dans le deuxieme livre des Paralipomènes, chap. 35. *Tout Juda & Jérusalem pleurerent Josias ; & le Prophete Jérémie composa, à cette occasion, des lamentations qui furent chantées pendant long-tems par les Musiciens & les Musicienes. Et cet usage était passé comme une loi dans tout Israël.*

Plusieurs sages Interpretes assurent, que les Psaumes 8, 80 & 83 furent composés par David pour être chantés pendant les vendanges.

CHAPITRE VIII.

De la Musique chez les Chaldéens & autres Orientaux.

LA Musique était certainement en usage à Babylone, puisque S. Jean parlant à cette ville, dit dans son Apocalypse, chap. 18 : *On n'entendra plus*

dans tes murs la voix des joueurs de harpe & des Musiciens, chantant avec la flûte & la trompete.

Les Phéniciens inventerent un instrument nommé *Phénicien*, & un autre nommé *Nablum*, que l'on croit être le *psaltérion* ancien, ou la *viole* de nos jours (*a*). Ils s'en servaient pour exciter leurs Mimes à danser & à sauter, pour célébrer les fêtes de Bacchus. Ils se servaient aussi, dans les funérailles, d'une certaine flûte longue qu'ils appelaient dans leur langue, *Gingré;* cette flûte rendait un son perçant & lugubre. Au raport de Juba, roi de Mauritanie (histoire du théâtre, livre quatrieme), les Syriens inventerent l'instrument appellé *triangle*, dont la forme s'est conservée jusqu'à nous. Capitolinus nous dit, que Lucius Verus emmena de Syrie des joueurs d'instrumens à cordes & à vent. Certaines courtisannes, qui jouaient de la flûte en se prostituant, s'appelaient, chez les Syriens, *Ambulage*. Pollux raporte, que les Assyriens se servaient d'un instrument à trois cordes, appelé *Pandore*, trouvé par les Arabes & nommé par eux *Tricordes*. Pythagore attribue cette invention aux *Troglodytes*, & prétend qu'on faisait cet instrument avec le laurier qui croît dans la mer.

Les Babyloniens avaient des Musiciens dans leurs repas, qui commençaient par la gaité, & finissaient par la débauche. « Les femmes qui fréquentaient ces assemblées, s'y présentaient d'abord avec une contenance » modeste; mais bientôt elles quittaient leurs robes & leurs autres habits, » & oubliant enfin toute pudeur, ne faisaient aucune difficulté de paraître » entierement nues. Ce n'étaient pas des femmes publiques qui exerçaient cet » infame métier, mais les dames les plus distinguées, qui regardaient, ainsi » que leurs filles, cette horrible prostitution, comme quelque chose d'ho» nête & d'obligeant ».

(*a*) Baptiste Folengius, sur le psaume 33, dit que cet instrument était estimé le plus noble de tous; parceque quand les soixante-dix symphonistes, qui jouaient de la *trompete*, des *orgues*, des *tymbales*, de la *lyre*, &c. étaient assemblés pour faire leur concert, le roi jouait seul de celui-ci: *Rex solus psalterio regio canebat*. Quelques-uns prétendent aussi, que ce que nous appelons la *viole*, était la cithare des Anciens. Achile Tatius, au premier livre des Amours de Leucipe & de Clitophon, fait le récit d'un banquet, & dit qu'à la fin du repas, un beau garçon s'avança avec un instrument, qu'il nomme *Cithara*, & qu'essayant les cordes avec les mains, il les fit un peu résoner; puis ayant pris l'archet, il acorda sa voix avec son instrument.

Fœminarum

Fœminarum, convivia ineuntium, in principio modestus est habitus; dein summa quæque amicula exuunt, paulatimque pudorem profanant: ad ultimum (honos auribus sit) ima corporum velamenta projiciunt. Nec meretricum hoc dedecus est, sed matronarum virginumque, apud quas comitas habetur vulgati corporis vilitas. Quinte-Curce, livre cinquieme, chapitre premier.

Les Scythes inventerent le *Pentacorde*, instrument à cinq cordes, & se servaient d'une mâchoire de chien, au lieu de *plectrum* (*a*).

Les Grecs s'attribuerent toutes ces découvertes, ainsi que les arts & les sciences qu'ils tenaient des Orientaux.

CHAPITRE IX.

De la Musique chez les Égyptiens.

Le Pere Kircher prétend, qu'après le déluge les Égyptiens furent les premiers restaurateurs de la Musique, & qu'ils furent instruits dans cet art par Cham & son fils Mesraïm. Il est certain qu'ils furent si habiles dans les arts & dans les sciences (*b*), qu'Orphée, Homere, Pythagore de Samos, Solon & plusieurs autres, pénétrerent chez eux, malgré le péril que couraient les étrangers qui y abordaient, & en raporterent tout ce dont ils avaient pu s'instruire (*c*).

(*a*) Le *Plectrum* était un petit bâton pointu & crochu par les deux bouts, avec lequel on courait moins de risque de prendre une corde pour une autre, qu'en la touchant avec les doigts.

(*b*) Les anciens peuples de l'Égypte avaient des Musiciens, & il est vraisemblable que c'est chez eux que Moïse & les Hébreux ont puisé la science de la Musique. D'après le raport de plusieurs écrivains Orientaux & Occidentaux, on peut juger que le chant y fut toujours d'usage pour célébrer les louanges de Dieu.

(*c*) Les Philosophes Égyptiens regardaient le monde comme un vaste tout qui était Dieu; & l'esprit, dont ce tout était animé, en était le moteur.

La réputation de leur sagesse était si étendue, que les hommes de génie en tout genre, allaient puiser dans leurs leçons & dans leurs écrits, les connaissances qu'ils n'avaient pu trouver ailleurs. Après Orphée, Musée, Dédale, &c. Homere y alla nourrir & agrandir sa vaste imagination. Le reste de la terre ne lui eût pas offert les grands

Les Egyptiens ayant trouvé que certaine Musique tendait à corrompre les mœurs, banirent entierement la Musique tendre, molle & efféminée; & ne conserverent que la Musique mâle & forte, qu'ils regardaient comme propre à enflâmer leurs ames. Platon nous apprend, dans le septieme livre des Loix, que ce peuple croyant avoir assez fait de découvertes, défendit d'en faire de nouveles, persuadé qu'il était dangéreux d'introduire quelque nouveauté. Voici ses paroles : *Il fut défendu aux Peintres, & aux Maîtres de quelque art que ce fût, d'introduire aucune chose nouvele, ou de penser à aucun art nouveau.*

Le passage de l'Exode, chap. 32 : *Je vois le veau & les chœurs, &c.* prouve que les Égyptiens se servaient de Musique dans le culte de leurs idoles; puisque ce veau d'or n'avait été fabriqué que pour être l'image de celui des Égyptiens, & que les Israélites l'honorerent vraisemblablement du même culte qu'on lui rendait en Égypte.

Voici l'origine de la Musique chez les Égyptiens, selon Diodore de Sicile : « Les Égyptiens honorent beaucoup Mercure, comme inventeur de » très belles choses.... Ce fut lui qui, le premier, observa le cours des étoiles, » l'harmonie du chant, & les proportions des nombres : il y ajouta encore la » Medecine, & la Lyre avec des cordes de boyaux. Mais il n'en mit que trois, » à l'imitation des trois saisons de l'année : le son aigu pour l'été, le grave » pour l'hiver, & le son mitoyen pour le printems..... Osiris ayant

---

tableaux qu'il vit en Égypte; & s'il est vrai qu'il y ait acquis toutes les connaissances dont ses ouvrages sont remplis, *l'Iliade* & *l'Odyssée* sont les monumens les plus précieux de la gloire des Égyptiens. Quelques auteurs prétendent qu'Hermès ou Mercure était plus ancien que Moïse : ce qu'on sait sûrement de lui, c'est qu'il était Législateur, Prêtre & Philosophe ; ce qui lui fit donner le nom de *Trismégiste*, ou trois fois très-grand. Une chose assez singuliere, c'est qu'Hermès a prédit l'avenement de J. C. le jugement dernier, la résurrection universele, les récompenses & les peines de l'autre monde ; ce qui fait que S. Augustin hésite à décider, si c'est par la connaissance des cieux, ou par l'inspiration du diable, qu'il a acquis cette pénétration dans l'avenir : Lactance ne balance pas à le mettre au rang des Propheres.

On l'a pendant long-tems regardé comme le pere de la Magie, science absurde, qui ne doit son être qu'à l'ignorance & à la faiblesse de l'esprit humain ; & ses connaissances en Chimie, science presque inconnue alors, ont fait croire qu'il possédait la pierre philosophale, autre absurdité long-tems en vogue, & maintenant méprisée comme elle le mérite.

» partagé son royaume, s'en alla avec son frere, que les Grecs appe-
» lent Apollon. Il aimait le chant; & fut suivi par quantité de Musiciens,
» parmi lesquels il y avait neuf jeunes filles vierges, qui avaient toutes
» sortes de connaissances, & que dans la suite les Grecs appelerent
» Muses; Apollon fut établi leur Maître, & celui de la Musique. Osiris
» voyant aussi que les Satyres étaient propres à danser, à chanter, & à
» faire toutes sortes de sauts & de jeux, les retint à sa suite ».

Les Égyptiens avaient aussi une chanson, faite pour les obseques de Linus. Hérodote en parle ainsi: *Il y a sur-tout une chanson, appelée* Linus, *que l'on chante en Phénicie & en Chypre, & qui a différens noms chez différentes nations. Les Grecs s'en servent pour chanter ce Linus.*

Linus, en Égyptien, s'appelait Manès. Athénée raporte, sur le témoignage de Juba, que les Égyptiens se servaient d'un instrument appelé *Monaule*, pour acompagner les vers nuptiaux, ou épithalames. Ils inventerent aussi un chant grave, dont ils se servaient dans les pompes & dans les sacrifices. Ce chant fut adopté par les Grecs, par les Étrangers & par les Romains.

Mais ce que les Nations Européenes doivent aux Égyptiens, c'est l'établissement de la semaine, que bien peu de persones connaissent comme une institution musicale.

Dion, au trente-septieme livre de son Histoire Romaine, nous aprend que les Égyptiens, en faisant correspondre une Planete à chacun des jours de la semaine, les avaient disposées de quatre en quatre, pour former cette consonance qu'on appele *quarte*. (*Harmoniam eam quæ* Diatessaron *vocatur*).

Avant de représenter ici cet arangement, il faut observer que ces mêmes Égyptiens faisaient correspondre les sons qui composaient leur échele musicale (comme feraient nos syllabes *si ut re mi fa sol la*) à l'ordre des planetes, de la maniere suivante:

si	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune.

Si l'on forme de ces sons, en commençant par *si*, un ordre de quartes, on aura la semaine, telle que les Egyptiens l'ont instituée, & dans laquelle le *si*, ou Saturne, répond au premier jour, qui est notre *Samedi*; le *mi*, ou le Soleil,

au second jour; le *la*, ou la Lune, au troisieme: & ainsi de suite, comme dans l'exemple suivant, où, en répétant plusieurs fois les sons de l'échele précédente, on trouve toutes les quartes qui constituent la semaine.

SAMEDI			DIMANCHE			LUNDI
SI	*ut*	*re*	*MI*	*fa*	*sol*	*LA*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune.

		MARDI.			MERCREDI	
si	*ut*	*RE*	*mi*	*fa*	*SOL*	*la*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune.

	JEUDI.			VENDREDI			
si	*UT*	*re*	*mi*	*FA*	*sol*	*la*	(*SI*, *&c.*
Saturne,	Jupiter,	Mars,	le Soleil,	Vénus,	Mercure,	la Lune,	(Saturne, &c.

C'est dans cette suite de consonances, *si mi la re sol ut fa*, représentée par les Planetes qui correspondent aux jours de la semaine, que les Egyptiens ont voulu déposer, pour ainsi dire, les principes fondamentaux de leur échele, & de l'intonation qu'on doit donner à chacun des sons qui la composent; puisqu'une gamme, une échele quelconque, n'est jamais que le résultat d'une suite de consonances, soit quintes, soit quartes, &c.

Nous devons la connaissance de cette anciene institution musicale au *Mémoire sur la Musique des Anciens*, par M. l'Abbé Roussier, d'où nous avons extrait ce que nous nous sommes contentés d'exposer ici. On trouvera dans l'Ouvrage de cet Auteur, ainsi que dans ses *Lettres à l'Auteur du Journal des Beaux-Arts & des Sciences*, tous les détails & les dévelopemens, qui concernent le fond des principes consignés dans la semaine planétaire des Égyptiens depuis plus de quarante siecles.

CHAPITRE X.

De la Musique chez les Grecs.

LES philosophes Grecs pensent, que la Musique est aussi anciene que l'homme même; & que la nature nous a donné la voix, non-seulement pour exprimer les pensées de l'âme, mais encore pour nous réjouir par le chant.

Ils prétendent aussi, que toute chose sur terre ou dans le ciel, fut créée avec une proportion harmonique; & par-là ils trouvent tout dans la Musique (*a*). C'est pourquoi ils la diviserent en *Humaine*, *Mondaine & Instrumentale*, comme il a été dit ci-devant, chapitre second.

Plutarque avait un tel respect pour la Musique, qu'il nous a dit: *qu'elle devait être regardée comme ayant été inventée par les Dieux, & que les Anciens l'avaient toujours traitée aussi respectueusement que les autres sciences.*

Il dit ailleurs, que les hommes de l'Antiquité la plus reculée, n'ont d'abord employé la Musique que pour chanter en l'honneur des Dieux, & célébrer les grandes actions des hommes: car ils n'avaient pas encore connaissance de la Musique théâtrale (*b*).

La Musique ne servant alors qu'à louer les Dieux (*c*) & les héros, était grave, simple & majestueuse (*d*). Les Anciens voulaient que cet art

(*a*) Ce que les Anciens appelaient *Musique*, était une science bien autrement étendue qu'elle ne l'est de nos jours.

Aujourd'hui la Musique ne comprend que l'art d'aranger des sons, & de les exécuter avec la voix ou sur les instrumens. Chez les Anciens, la Musique renfermait de plus *l'art poétique*, l'art de la *saltation* ou du *geste*, & l'art *d'écrire la déclamation*, art entierement perdu aujourd'hui.

Le meilleur des livres anciens, qui traite de la Musique & qui nous ait été conservé, est celui d'*Aristide-Quintilien*, qui vivait sous le regne de Domitien & sous celui de Trajan. Il définit ainsi cet art: *Ars decoris in vocibus & motibus;* un art qui enseigne à se servir de la voix, & à faire avec grâce tous les mouvemens du corps. Aristide-Quintilien a écrit en grec, & a été fort bien traduit en latin par Meibomius, qui a rassemblé dans un volume divers traités de Musique d'auteurs Grecs.

(*b*) Il est à présumer, que le nom grec *theatron* (*spectandi locus*) & le verbe *theorein* (*spectare*) ont pris leur étimologie dans le mot *Theos* (Dieu).

(*c*) *Plutarque* nous dit, que les plus anciens Philosophes mettaient entre les mains de leurs dieux ou de leurs simulacres, divers instrumens de Musique, parcequ'ils ne concevaient point d'occupation plus digne de la Divinité, que cet art.

Les livres sacrés ne nous parlent d'aucun autre art qui soit en usage dans le séjour céleste; & la Musique est le seul plaisir sensible qu'ils donnent aux bienheureux.

(*d*) Platon, Aristote, Plutarque, & plusieurs autres Philosophes, se plaignirent de la corruption qui s'était glissée dans la Musique de leur tems, & qui l'avait si fort avilie. Lorsqu'elle était grave, majestueuse & simple, & qu'unie à la poésie décente, elle n'était employée qu'en l'honeur des Immortels, alors elle se contenait dans les

point de vue : sans elle rien n'existe ; sans elle rien ne peut exister. C'est en partant de cette nécessité d'harmonie, que Pythagore, suivant Macrobe, inventa son système de Musique ; & c'est d'après les regles prescrites par Pythagore, que Platon établit dans son Timée les loix de la constitution du monde.

Le trait le plus ancien que les historiens nous aient conservé sur la Musique des Grecs, est celui de l'enfance de Jupiter, cru Dieu par les Grecs, & pere des dieux & des hommes. Ce Jupiter, suivant le sentiment des Chronologistes, fleurissait à-peu-près dans le même tems qu'Abraham. *Dès qu'il fut né, sa mere Cybele craignant qu'il ne fût tué par son oncle Titan, l'envoya sur le mont Ida en Crete, pour être élevé par les Curetes* (a) *& par les Dactyles Idéens ; & dès qu'il pleurait, ainsi que font les enfans de cet âge, les Curetes & les Dactyles faisaient du bruit avec des tambourins dont ils acompagnaient leurs chansons* (Berecinthe) (b).

Ce récit prouve la simplicité de la Musique dans ces premiers tems.

La Fable nous apprend ensuite, que Minerve s'étudiant à tirer du son de la flûte qu'elle avait inventée, & qui était de buis ou d'os, suivant *Fulgence, Ovide, Properce, Claudien & Plutarque ; &c....* & s'étant aperçue que la nécessité où elle était de gonfler ses joues, la rendait difforme, brisa

(a) Les *Curetes*, *Galles*, *Dactyles*, *Corybantes*, étaient les Prêtres de Cybele. La cérémonie qu'ils faisaient en Syrie pour recevoir de nouveaux Galles, est ainsi décrite par Lucien. « A la fête de la Déesse se rend un grand nombre de gens, tant » de la Syrie que des régions voisines ; tous y portent les figures & les marques de » leur religion. Au jour assigné, cette multitude se rend au temple ; quantité de Galles » s'y trouvent & y célebrent leurs mysteres, ils se tailladent les coudes, & se donnent » mutuelement des coups de fouet sur le dos. La troupe qui les environe, joue de la » flûte & du tambour : d'autres saisis comme d'un enthousiasme, chantent des chansons » qu'ils composent sur le champ. Tout ceci se passe hors du temple, & la troupe » qui fait toutes ces choses n'y entre pas. C'est dans ces jours-là qu'on crée des » Galles ; le son des flûtes inspire à plusieurs des assistans une espece de fureur : alors » le jeune homme qui doit être initié, quite ses vêtemens, & poussant de grands » cris, vient au milieu de la troupe, où il tire une épée, & se fait eunuque lui- » même. Il court ensuite par la ville, portant entre les mains les marques de sa mu- » tilation, & les jete dans une maison, dans laquelle il prend l'habit de femme ».

(b) Ils couraient tout échevelés, par des précipices ; d'autres faisaient entendre le son du cor, ou du tambour, ou des cymbales, si bien que les montagnes retentissaient de leurs cris & de leurs débauches.

sa flûte, menaçant du plus grand supplice celui qui aurait l'audace d'en refaire une autre.

Nous avons vu que, selon les Grecs, la lyre fut inventée par Mercure; mais il est bon d'observer qu'il y a eu plusieurs *Mercures* (ainsi que plusieurs *Hercules*) désignés sous le même nom.

» Le premier (*a*) eut pour pere le Ciel, & pour mere la Lumiere. Le second, qui habitait un antre souterrain, & qui était le même que Trophonius, était fils de Valens & de Phoronis. Le troisieme, qu'on dit avoir eu Pan de Pénélope, était né du troisieme Jupiter & de Maïa. (C'est celui qui inventa la lyre, & qui est célébré par Homere dans son hymne sur ce Dieu). Le quatrieme, dont les Egyptiens croyaient ne pouvoir sans crime proférer le nom, était fils du Nil. Le cinquieme, qu'ils nommerent en leur langue, *Thoth*, ainsi que s'appele chez eux le premier mois de l'année, était celui que la ville de Phénée révérait, & qui s'étant sauvé en Égypte pour avoir tué Argus, y fit recevoir ses loix & fleurir les beaux arts. (Quelques-uns disent que c'est celui qui inventa la lyre). »

Mais, comme notre dessein n'est pas de raporter toutes les absurdités Mythologiques des Anciens, nous nous contenterons de parler des faits consacrés par l'histoire, & nous laisserons les fables pour ce qu'elles sont. Les historiens nous apprenent, que leur Musique produisait des effets de trois especes; 1°. elle adoucissait les mœurs; 2°. elle excitait ou réprimait les passions; 3°. elle guérissait de plusieurs maladies.

Jetons quelques coups d'œil sur ces prétendus miracles, & essayons de les ramener au vrai.

Dans le quatrieme livre de son histoire, Polybe (*b*), historien sage, exact,

---

» (*a*) Mercurius unus, Cælo patre, Die matre, natus; cujus obscœniùs excitata natura » traditur, quòd aspectu Proserpinæ commotus sit: alter, Valentis & Phoronidis filius, » is qui sub terris habetur, idem Trophonius: tertius, Jove tertio natus & Majâ, ex quo » & Penelopâ Pana natum ferunt: quartus, Nilo patre, quem Ægyptii nefas habent nominare: quintus, quem colunt Pheniatæ, qui & Argum dicitur interemisse, ob eamque » causam in Ægyptum profugisse, atque Ægyptiis leges & litteras tradidisse; hunc Ægyptii » *Thoth* appellant, eodemque nomine anni primus mensis apud eos vocatur. » (*Cicéron* de la Nature des Dieux, *liv. troisieme*, *paragraphe* 3.)

(*b*) Voyez M. Burette, dans les Mémoires de l'Académie, tome V des Mémoires.

exact, & qui mérite toute créance, raconte que les Cynaithiens, peuples de l'Arcadie, se distinguaient des Grecs par leur cruauté & par leurs crimes, & cela parcequ'ils ne pouvaient pas souffrir la Musique.

« L'étude de la Musique, dit-il, a son utilité pour tout le monde, » mais elle est absolument nécessaire aux Arcadiens. Car il ne faut pas » adopter le sentiment d'Éphore, qui au commencement de ses Écrits, » avance cette proposition indigne de lui : *Que la Musique ne s'est in-* » *troduite parmi les hommes, que pour les tromper & les séduire par une* » *espece d'enchantement*..... Les Arcadiens sont presque les seuls chez qui » la Jeunesse, pour obéir aux loix, s'accoutume, dès l'enfance, à chanter » des hymnes & des péans à l'honneur des Dieux & des héros du pays. » On lui apprend ensuite les airs de Philoxène & de Timothée; après » quoi, tous les ans, pendant les fêtes de Bacchus, on voit cette Jeunesse » partagée en deux bandes, celle des enfans & celle des jeunes hommes, » danser avec grande émulation sur le théâtre, au son des flûtes, en » célébrant des Jeux qui prennent leur nom de chaque troupe..... Ce » n'est point une honte parmi eux, que l'aveu d'ignorer les autres arts; » mais ils ne peuvent nier de savoir chanter, parceque ce leur est » une nécessité à tous d'en acquérir le talent; ni, en avouant qu'ils le » savent, se dispenser d'en donner des preuves, parceque cela passerait » chez eux pour une infamie...... Les Législateurs voulant amolir & » tempérer la férocité & la dureté des Arcadiens, firent tous les regle- » mens dont je viens de parler; & instituerent, outre cela, tant pour » les hommes que pour les femmes, plusieurs assemblées & plusieurs » sacrifices, ainsi que des danses de jeunes garçons & de jeunes filles.... » Mais les Cynaithiens ayant négligé tous ces secours.... devinrent si » féroces & si barbares, qu'il n'y a nulle ville en Grece où l'on ait » commis des crimes aussi grands que dans la leur.... Nous avons raporté » toutes ces choses....pour engager les Cynaithiens à donner la préférence à » la Musique, si jamais Dieu leur inspire de s'appliquer aux arts qui » humanisent les peuples; car c'est la seule voie par laquelle ils puissent » dépouiller leur anciene férocité ».

La Poésie avait au moins autant de part dans cet adoucissement de mœurs, quoique Polybe en donne tout l'honneur à la Musique. Comment aurait-elle produit de si grands effets, dans un tems où elle n'é-

tait encore qu'à son berceau (*a*) ? Car par le témoignage des historiens ; on sait combien elle était alors imparfaite chez les Grecs. Le rhythme & l'expression pouvaient un peu suppléer à ce qui lui manquait du côté de l'étendue & de l'art; mais ce ne devait pas être assez pour produire ces effets, qui nous paraissent surnaturels aujourd'hui que l'art s'est bien autrement dévelopé.

Reste à savoir, si ces effets doivent passer pour aussi surprenans qu'on se le persuade : il est certain que la mélodie, & encore plus l'harmonie, en nous rendant attentifs, calment ou suspendent les mouvemens inquiets qui agitent notre ame, & lui font goûter un plaisir que ne troublent ni le remords, ni la jalousie, & auquel chacun peut se livrer tout entier, sans faire tort à persone. Il semble au contraire, que cette espece de volupté nous touche plus vivement, quand les autres la partagent avec nous. Il est donc possible, que la Musique puisse inspirer aux nations sauvages l'humanité & la politesse; & l'on ne peut nier que, de tous les peuples de l'Europe, les plus polis & les plus civilisés sont, sans contredit, les Italiens & les Français, qui ont les premiers, & avec plus d'assiduité, cultivé la Musique.

2°. Elle excitait ou réprimait les passions, disent les historiens anciens; & pour le prouver, ils raportent les histoires de Terpandre (*b*), de Solon, de Pythagore, d'Empédocle, de Damon, de Timothée, d'Hérodore, &c. Mais, nous le redirons encore, leurs vers étaient les principales causes de ces effets. S'ils ont existé, la Musique n'y entra que pour peu de chose (*c*); car le chant, qui était encore renfermé dans

---

(*a*) Les premiers Législateurs d'Arcadie vivaient à-peu-près dans le tems du siége de Troye.

(*b*) On peut voir toutes ces histoires, ou plutôt ces contes, aux articles de ces Musiciens, dans notre cinquieme livre.

(*c*) Les passions humaines se combatent réciproquement incompatibles. Qu'une passion domine fortement, en portant vivement le cœur vers son objet, elle afaiblit, si elle ne détruit pas, les impressions que les autres passions peuvent lui faire. Qui n'a pas fait quelquefois cette expérience au dedans de soi-même ? Heureux celui dont l'inclination dominante est honête ! Elle occupera tellement le cœur, qu'elle n'y laissera que peu ou point de place pour les autres passions. Il n'est aucune inclination plus honête, ou plus propre à produire cet effet avantageux, que la Musique. Le plaisir qu'elle

l'étendue d'une octave, n'était pas susceptible de beaucoup de variétés. A l'égard des effets de la flûte, comme ce n'était que sur des gens agités par les fumées du vin que roulent presque tous ces exemples, ils peuvent se concevoir. Il ne faut aujourd'hui que le son aigu du galoubet, acompagné d'un tambour de basque, pour achever de rendre furieux des gens ivres, qui commencent à se harceler. Mais lorsque leur premier feu est passé, pour peu que l'instrument ralentisse la mesure, & joue sur un ton plus grave, on les verra bientôt tomber dans le sommeil, auquel les vapeurs du vin les avaient provoqués. C'est à peu-près ainsi qu'il faut expliquer tous ces merveilleux effets.

3°. Nous ne nous amuserons pas à réfuter les prétendues preuves des vertus de la Musique contre les maladies (*a*), comme la fievre, la peste, la syncope, la folie, la surdité, la sciatique, la morsure des viperes, &c. Et quoique le savant M. Burette ait bien voulu paraître croire une partie

---

cause, fait oublier les objets des autres passions, & donne insensiblement au cœur une certaine assiete tranquille, qui diminue la colere, la haine, la mélancolie, l'ambition & l'orgueil.

Voilà ce que les Poëtes ont voulu nous faire entendre par les effets prodigieux qu'ils ont attribués à Orphée, Amphion, &c. quand ils ont dit du premier, qu'il attirait & qu'il aprivoisait les bêtes les plus féroces, au son de la lyre; & du second, qu'en touchant le même instrument, il avait réuni les pierres, & formé les murs de Thèbes. Ils n'ont prétendu nous apprendre autre chose, sinon que le premier, par la douceur de la Musique, avait humanisé les génies féroces de certains hommes, desquels il avait changé les inclinations & les mœurs brutales, en une maniere de vivre honête & convenable à des créatures raisonables; & que le second avait, par un semblable moyen, rassemblé ces mêmes hommes, qui vivaient auparavant séparés les uns des autres dans des cavernes, comme les bêtes sauvages: c'est ce qui a fait dire au célebre Métastase,

Se la cetra non era
D'Amphione è d'Orfeo, gli uomini ingrati
Vita trarrian pericolosa è dura,
Senza Dei, senza leggi, è senza mura.

» Sans la lyre d'Orphée & d'Amphion, les hommes grossiers encore, traîneraient une vie pleine de dangers & d'amertume, sans habitations, sans loix & sans culte. (*El Parnas. acus. y defend.*)

(*a*) Horace ne croyait pas à cette vertu de la Musique; car dans l'Ép. 2°. de son Livre I, *v.* 51, il dit: *Qui cupit, aut metuit, juvat illum sic domus & res,*
Ut lippum picta tabulæ, fomenta podagrum,
Auriculas citharæ collectâ sorde dolentes.

« ....La Musique peut-elle flater des oreilles tourmentées par la douleur »? »

de ces effets, il a manifesté clairement sa façon de penser à la fin de son Mémoire, lorsqu'il dit :

« J'ose me flater d'avoir laissé si peu de merveilleux à l'anciene Mu» sique, que bien loin qu'elle puisse à l'avenir se faire valoir par-là, il » ne lui reste, à cet égard, presque aucune ressource. » Et en effet, il faudrait avoir trop de crédulité pour se persuader que, par le moyen de l'harmonie, on pût chasser la peste, lorsqu'elle ravage un royaume. L'opinion qui subsiste encore sur la piqûre de la tarentule, qui ne peut se guérir que par la Musique, n'est pas plus vraie que les contes que les Anciens nous ont faits. Il est vrai que quelquefois, ceux qui ont été piqués par cette araignée, à force de danser au son des instrumens, se sont procuré des sueurs, qui ont chassé la plus grande partie du venin, & leur ont donné du soulagement ; mais on doit l'attribuer à la danse, comme exercice, & non pas à la Musique (*a*). Toute autre explication de ces

(*a*) Qu'il nous soit permis de raporter ici deux histoires de Tarentules, fameuses en Italie.

Une femme fut mordue dans une cave par une de ces araigées, & ne s'en aperçut pas d'abord. L'après-dîner, il lui vint à sa jambe une petite tumeur grosse comme une lentille, acompagnée de défaillance, & d'une difficulté de respirer. Elle se jeta sur un lit, & commença à trembler si fort, que deux hommes vigoureux pouvaient à peine la tenir. Elle sentit ensuite une douleur aux mains & aux pieds. On alla chercher un Médecin, qui fit ouvrir la tumeur, & employa quelques emplâtres. Ce remede n'opéra rien. La malade perdit l'usage de la langue; elle éprouva de nouveau une grande soif, du dégoût, & un serrement de cœur. Le pere & la mere soupçonant d'abord, que leur fille avait été mordue de la tarentule, envoyerent chercher des Musiciens, quoique la malade assurât ne pouvoir danser, à cause des douleurs qu'elle sentait aux pieds & aux mains. Cependant les Musiciens ariverent, & demanderent à la malade, de quelle couleur & de quelle grosseur était la tarentule dont elle avait été mordue, afin de pouvoir préluder dans un ton convenable à l'espece. La malade répondit; qu'elle ne savait pas si elle avait été mordue par une tarentule ou par un scorpion. Les Musiciens, dans cette incertitude, essayerent deux ou trois airs, sans le moindre effet; mais au quatrieme, la malade parut attentive. Elle soupira d'abord, & fit quelques sauts: ensuite elle commença à danser d'une maniere si extravagante, & d'une telle force, qu'elle fut bientôt délivrée de tout mal.

Un Médecin de Naples ne voulait pas ajouter foi à la morsure de la tarentule, qu'il n'en eût fait l'épreuve sur son propre corps. Dans le mois d'Août de 1693, il se fit aporter à Naples des tarentules de la Pouille; il s'en appliqua deux sur le bras gauche,

prétendus effets, ne poura être que dans la classe des probabilités que l'esprit offre à ceux qui ne demandent qu'à se laisser persuader, parce-qu'ils n'ont pas la force de discuter.

Le *Rhythme* ou la Mesure, faisait le point capital de la Musique des Anciens, & en était l'âme, tandis que la simple Mélodie n'en était, pour ainsi dire, que le corps.

Aristide-Quintilien le définit : *L'assemblage de plusieurs tems, qui gardent entr'eux certain ordre ou certaines proportions.* Pour entendre cette définition, il faut savoir que les Anciens ne pouvaient pas rester à leur volonté sur les syllabes, comme nous le faisons aujourd'hui.

Leurs breves étaient de moitié moins longues que leurs longues, c'est-à dire, que la breve valait un tems, & la longue deux ; ils ne pouvaient jamais s'écarter de cette regle, & leur Musique exécutait fidélement ce que fait aujourd'hui un bon Orateur lorsqu'il déclame des vers latins.

Par ce moyen, ils ne pouvaient jamais s'écarter de la Mesure ; & c'est pour cela qu'ils y étaient si sensibles. Nous sommes bien loin de leur

---

en présence de six témoins. Les morsures lui firent le même effet, que si une fourmi ou une mouche l'avait piqué ; & il sentit bientôt après, quelque douleur aux articulations des doigts de la main gauche. Le lendemain l'endroit piqué devint rouge, & le jour suivant, sa main devint enflée. Le quatrieme jour, l'enflure & la douleur disparurent, il ne resta que la tache rouge. Le malade fut en cet état pendant quinze jours entiers. Le quinzieme jour, il parut à l'endroit blessé une croûte noire, qui revint chaque fois qu'on l'ôta. Un mois après, ce Médecin sentait de tems en tems de petites faiblesses dont la cause étoit assez incertaine. Il quita Naples pour aller prendre l'air à la campagne, & y rétablir ses forces. Il revint au bout de trois mois parfaitement guéri, sans avoir jamais senti dans la suite le moindre accident de la morsure.

Si la premiere guérison a été due à la Musique, celle-ci ne peut lui être attribuée. Il est à présumer, que le Médecin ne fut guéri que par l'exercice qu'il fit à la campagne, & que la femme de notre premiere histoire fut aussi guérie par l'exercice qu'elle fit en dansant au son des instrumens. C'est donc aux exercices violens, & qui causent des sueurs considérables, que l'on doit attribuer la vertu de guérir les piqûres de tarentule, & non pas au son des instrumens, ni à aucun autre effet de Musique. M. *Mead*, fameux Médecin Anglais, a fait un traité *sur la tarentule*, dans lequel il convient qu'il y a beaucoup d'imposture dans la maladie qu'on lui attribue, & qu'un grand nombre de mendians, sous prétexte d'avoir été mordus, obtenaient d'abondantes aumônes ; il parait croire que la Musique procure du soulagement aux malades, mais par l'exercice qu'elle leur fait faire. Au surplus, il est libre à chacun de penser à ce sujet tout ce qu'il lui plaira.

reſſembler ſur cet article. Car outre que notre langue, infiniment moins harmonieuſe que le Grec, n'exige pas cette ſcrupuleuſe exactitude; les Français n'ont pas un grand Ouvrage de théâtre, en Muſique, où nous ne puſſions prouver pluſieurs fautes contre la proſodie, & dans quelques-uns, pluſieurs à chaque ligne.

Le Rhythme ſe partageait en trois genres: le *ſimple*, le *compoſé* & le *mixte*.

Le *ſimple*, était celui qui n'admétait qu'une ſorte de pieds, par exemple deux pyrriques ou quatre breves.

Le *compoſé*, celui qui réſultait de deux ou de pluſieurs eſpeces de pieds; par exemple, d'un dactyle & d'un anapeſte; d'un ïambe & d'un trochée; d'un ïambe, d'un crétique & d'un amphibraque, &c.

Le *mixte*, celui qui pouvait ſe réduire en deux tems, ſoit égaux ſoit inégaux, ou en pluſieurs autres rhythmes. Par exemple, le rhythme formé de ſix tems ſyllabiques ou de ſix breves, 1°. pouvait ſe barre à deux tems égaux, compoſés chacun de trois breves; ou à deux tems inégaux, compoſés, l'un de quatre breves, l'autre de deux. 2°. Il pouvait ſe réſoudre ou en trois autres rhythmes égaux, chacun de deux breves, ou en deux autres rhythmes inégaux, compoſés chacun de trois breves, c'eſt-à-dire, d'une breve & d'une longue, ou d'une longue & d'une breve (*a*).

Pour empêcher que la marche du rhythme ne fût rompue dans le chant de ces vers appelés *catalectiques*, parcequ'ils demeuraient courts, faute d'une ſyllabe ou breve ou longue; on avait ſoin d'y ſuppléer par l'addition d'un tems rhythmique, équivalent à une breve ou à une longue, & qui rempliſſait l'intervalle pendant lequel la voix du Muſicien ne ſe faiſait point entendre. Ces tems vides répondaient à ce que nous nommons maintenant *Pauſe* ou *Soupir*.

Les Anciens ne pouvaient avoir le *rhythme pointé*, que nous appelons la *Meſure lourée*: en voici la preuve. Nous avons déjà dit, que la plus longue valeur de leurs notes était la durée de deux tems ſyllabiques, puiſque c'était celle de toute ſyllabe longue; au lieu que la note ſur laquelle apuie la Meſure pointée ou lourée, doit être équivalente à trois de ces tems.

(*a*) C'eſt ce que repréſentent aujourd'hui nos Meſures de $\frac{3}{4}$ & de $\frac{6}{8}$.

EXEMPLE.



AUTRE.



Ainſi, ils ne pouvaient faire uſage, en chantant, de la Muſique *pointée*, puiſque les meſures de leurs vers s'y oppoſaient. Peut-être en faiſaient-ils uſage dans leur Muſique inſtrumentale; mais rien ne le prouve.

Le chant des Anciens devait être ſi peu varié, & devait tellement dépendre des paroles (*a*), que Virgile nous dit dans ſa neuvieme Eglogue, vers 45.

—— *Numeros memini, ſi verba tenerem.*

Si je ſavais les paroles, je me reſſouviendrais bientôt du chant.

Les Grecs marquaient leur rhythme à la tête de la Piece de Poéſie par l'*Alpha* & le *Beta*, qui répondaient à nos chiffres 1 & 2. Le premier marquait une breve, parcequ'elle n'a qu'un ſeul tems; & le *Beta* marquait une longue, parcequ'elle a deux tems: cette marque s'appelait *Canon*, c'eſt-à-dire, *Regle*, *Modele*.

(*a*) La meſure des vers grecs ou latins était aſſujétie à la quantité, qui rendait les ſyllabes longues ou breves; au lieu que la meſure de nos vers eſt aſſujétie à un certain nombre de ſyllabes, ſoit longues, ſoit breves. Cependant cela n'empêche pas que le chant ne doive faire ſentir exactement, par la durée des ſons, la quantité de chaque ſyllabe; & c'eſt ignorance ou négligence de la part du Muſicien, d'en violer les regles. Mais cette quantité n'eſt pas aſſujétie à la régularité de celle des Anciens, qui ne pouvaient donner qu'un tems à une breve, & deux à une longue; il y a, outre cela, dans notre langue, beaucoup plus de ſyllabes douteuſes, que dans le grec & le latin; & c'eſt un avantage pour le Muſicien qui ſait en tirer parti. Voſſius a donc eu tort d'aſſurer, que notre chant eſt tout à fait ſemblable à celui qui était en uſage il y a trente ſiecles; il faut n'avoir nulle idée de notre Muſique, pour en porter un pareil jugement. *Voyez M. Burette, tome V, des Mémoires de l'Académie, page 165.*

Les Romains nommaient le rhythme en latin, *numerus*, & avaient aussi pour leurs rhythmes des signes qui se nommaient *numerus*, & d'autres, *era*; ce qui veut dire, *nombre*.

Saumaise prétend que, comme ce mot voulait dire chez les Romains non-seulement *mesures* & *nombres*, mais encore le *chant*, c'est de lui qu'est venu le mot *air* en Français, & *aria* en Italien. Ménage n'est pas de son avis, & probablement a tort.

Aristide Quintilien fait un parallele entre les propriétés des rhythmes & les diverses démarches des hommes. Il prétend, que celle qui répond au spondaïque, est un signe de modération & de fermeté d'âme; que celle qui va par trochées ou par péons, marque plus de vivacité & de feu; que celle dont le rhythme suit le pyrrique, anonce quelque chose de bas & d'ignoble; que celle où l'inégalité se joint à la vîtesse, indique le déréglement & la dissolution; qu'enfin une démarche qui résulte de toutes ces especes, est la démarche d'un extravagant. Heureusement nous ne sentons pas toutes ces nuances, qui devaient mettre infiniment d'entraves au génie, & par conséquent au plaisir.

Nous finirons de parler du rhythme, en osant assurer, que dans ces fameux effets tant vantés de la Musique des Anciens, après la Poésie, le rhythme était ce qui devait les faire naître; car le rhythme seul, sans le secours des paroles ni de l'harmonie, est capable d'agiter l'âme, comme on l'éprouve en entendant des tambours, timbales, cymbales, &c.

Nous croyons aussi, que le rhythme de la Musique des Anciens était plus parfait que le nôtre, parcequ'il ne dépendait pas d'eux de l'altérer; mais qu'en revanche, celui de notre Musique instrumentale l'emporte infiniment sur celui de leur Musique, de cette même espece.

Nous l'emportons également sur eux dans la *Mélopée* ou *Art de composer un chant*, dont l'exécution recevait le nom de *mélodie*.

Un chant, n'est que l'assemblage de plusieurs sons harmonieux, qui se succedent les uns aux autres, suivant certaines regles, & qui forment des modulations plus ou moins agréables.

L'observation scrupuleuse des regles, rend ces modulations régulieres; mais ce qui fait qu'elles plaisent, n'est dû qu'au génie, qui, plus il connaît les préceptes, plus il a le droit de les violer, étant toujours sûr de se faire pardonner ses licences par les beautés qui en résultent.

Autrefois

Autrefois les regles suppofaient dans le Compofiteur une parfaite connaiffance de toutes les parties de la Mufique, 1°. les *fons*, 2°. les *intervalles*, 3°. les *genres*, 4°. les *fyftêmes* ou *acords*, 5°. les *tons* ou *modes*, 6°. les *muances* ou *changemens*, 7°. la *Mélopée*.

1°. Les Anciens n'avaient que treize *fons* différens, dans l'étendue de deux octaves.

fi, *fi* ×, *ut*, *ut* 𝄪, *re*, *mi*, *mi* ×, *fa*, *fa* 𝄪, *fol*, *la*, *la* ×, *fi* ♭:

$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$

ainfi les fons appelés *fi* ×, *mi* ×, & *la* ×, n'étaient éloignés du *fi* & de l'*ut*, du *mi* & du *fa*, du *la* & du *fi* ♭, que d'un *quart de ton*, origine de leur enharmonique. Ce quart de ton, trop difficile à fentir dans les acords, & fenfible feulement dans quelques inftrumens, en jouant lentement, eft inufité dans notre Mufique.

2°. On voit que ces treize fons étaient féparés l'un de l'autre par douze *intervalles*, dont les deux premiers étaient chacun d'un quart de ton ou *Dièfe*; car c'eft-là la fignification que les Anciens donnaient au mot *Dièfe*, que les Modernes ont défigné par une fimple croix, ×; & ce que nous appelons aujourd'hui *Dièfe*, étant le double de celui des Anciens, eft marqué par une double croix, 𝄪. Les deux intervalles fuivans étaient chacun d'un demi-ton, ou d'un de nos Dièfes modernes; le cinquieme était d'un ton; le fixieme & le feptieme chacun d'un quart de ton; les deux fuivans chacun d'un demi-ton; le dixieme d'un ton; & les deux derniers chacun d'un quart de ton: ce qui formait en tout cinq tons & demi.

3°. Ces différentes intonations donnerent naiffance aux trois *genres*; favoir, le *ton* au *Diatonique*, le *demi-ton* au *Chromatique*, & le *quart de ton* à l'*Enharmonique*.

Quelques-uns de ces fons étaient communs aux trois genres, & quelques autres étaient particuliers à chacun des genres, & les caractérifaient.

Le *fi*, l'*ut*, le *mi*, le *fa*, le *la*, le *fi* ♭ & le *re* fe rencontraient dans tous les genres; le *fi* ×, le *mi* × & le *la* × n'entraient que dans l'*Enharmonique*; l'*ut* 𝄪 & le *fa* 𝄪 que dans le *Chromatique*; & le *fol* que dans le *Diatonique*. Par conféquent, ce dernier genre ne comportait que huit fons différens, le *Chromatique* neuf & l'*Enharmonique* dix.

Le Muficien paffait quelquefois, dans l'étendue d'un même chant, d'un

genre à un autre, & faisait un mêlange des différentes modulations particulieres à chacun de ces genres (*a*).

4°. Les sons combinés les uns avec les autres, formaient ensuite ce que les Anciens appelaient *systêmes*, & ce que nous nommons *intervalles*, *acords*: ils étaient ou *consonans* ou *dissonans.* L'anciene Musique n'admétait que six consonances; la *Quarte*, la *Quinte*, l'*Octave*, l'*Octave de la Quarte* ou la *onzieme*, l'*Octave de la Quinte* ou la *douzieme*, & la *double Octave* ou la *Quinzieme.* Tous les autres intervalles & acords étaient regardés comme dissonans, même les *tierces* & les *sixtes*, c'est-à-dire, comme des intervalles propres à être employés pour former des chants, mais non pour être entendus ensemble, comme les consonances, dont les Anciens se servaient pour acorder leurs instrumens; mais ils n'arachaient pas au mot *dissonant*, l'idée que nous en avons aujourd'hui, puisque la tierce majeure & la tierce mineure entraient dans la constitution du genre enharmonique & du genre chromatique, dont les Anciens faisaient le plus grand cas.

De tous ces systêmes ou acords particuliers résultait le systême général, ou le grand systême de l'anciene Musique, lequel, (dans le genre diatonique, le plus usité des trois), était composé de seize sons & de quinze à la rigueur.

Ces seize sons étaient désignés par dix-huit noms différens, qui exprimaient la situation de chacune des dix-huit cordes de l'instrument, destiné à représenter le systême entier de l'harmonie. Le nombre des dénominations (dans le genre diatonique) surpassait de deux celui des sons, parceque, dans le premier des deux cas de disjonction des *Tétracordes*, l'*ut* & le *re* étant les deux derniers sons du troisieme *Tétracorde*, & n'en étant que les deux sons moyens dans le second cas, on leur donnait à chacun deux noms, qui marquaient ces diverses circonstances. Ces dix-huit noms donnaient au Musicien la facilité de dicter à un autre toutes sortes d'airs, sans être obligé de les lui chanter; ce qui serait plus difficile avec nos syllabes *ut*, *re*, &c. à cause des octaves; mais aussi il leur était impossible de faire servir les noms de leurs cordes à ce que nous appelons *solfier*, parceque ces noms étaient si longs, qu'ils n'auraient pu se prononcer en observant le rhythme.

5°. Ce serait ici l'occasion de parler de leurs *modes*, en suivant l'ordre que M. Burette a établi dans un de ses excellens Mémoires; mais nous diffé-

(*a*) Voyez l'*Introd. Harmon.* d'Euclide, pages 9 & 10 de l'édition de Meibomius

terons de dire ce que nous en pensons, jusqu'au Chapitre *de la Composition*, où nous espérons les offrir dans le plus grand jour.

6°. Nous dirons seulement des *muances*, que c'étaient des changemens qui pouvaient ariver dans la suite d'un chant ou d'une modulation. Ces changemens arivaient, 1°. *dans le genre*, lorsque le chant passait d'un genre à un autre; 2°. *dans le systême*, lorsque la modulation sortait d'un Tétracorde conjoint (ou uni à son voisin par un son commun) pour entrer dans un Tétracorde disjoint ou séparé de son voisin, par l'intervalle d'un ton, & au contraire; 3°. *dans le mode*, lorsqu'ayant chanté une partie d'un air dans un mode, on chantait le reste dans un autre; 4°. *dans la Mélopée*, lorsqu'on passait du *sérieux* au *gai*, du *grave* à l'*impétueux*, &c.

7°. La *Mélopée* avait ses regles particulieres. Tout air devait être composé dans l'un des trois genres, que l'on devait reconaître d'abord; mais le Chromatique & l'Enharmonique ayant été fort négligés, l'on ne se servit plus guere que du Diatonique. Il fallait ensuite que le chant fût dans un mode: c'est ainsi que, de nos jours, un morceau de Musique est dans un ton; les *Sauvages* sont en *sol* mineur; l'ouverture de *Pygmalion* est en *sol* majeur, &c. Venaient ensuite d'autres regles fort inutiles à savoir, & qu'on peut lire très-détaillées dans le Mémoire de M. Burette. Cependant la Mélopée était réduite à un petit nombre de préceptes; parcequ'il ne s'agissait pas alors de composition à plusieurs parties, & que le Musicien n'avait pour objet que de chercher des chants, qui s'acordassent bien avec la quantité des syllabes dans les Poésies qu'il métait en Musique. Aristide Quintilien reconaît, dans la Mélopée, neuf sortes de *nomes*, ou chants déterminés par des regles fixes; & dit qu'ils se chantaient sur neuf modes différens.

Nous croyons avoir trouvé les modes sur lesquels on les exécutait.

Modes.	Tons.	Nomes.	
Hyper-Lydien	*la*	Diastaltique	qui inspirait la joie.
Hyper Phrygien	*sol*	Éfuchastique	qui ramenait l'âme à sa tranquilité.
Hyper-Dorien	*fa*	Systaltique	qui inspirait les passions tendres.
Lydien	*mi*	Nomique	consacré à Apollon.
Phrygien	*re*	Dithyrambique	consacré à Bacchus.
Dorien	*ut*	Tragique	employé dans la tragédie.
Hypo-Lydien	*si*	Comique	employé dans la comédie.
Hypo Phrygien	*la*	Encomiastique	destiné aux louanges.
Hypo-Dorien	*sol*	Érotique	ou amoureux.

lanum & à Pompéia, ne renferment des trésors en ce genre, & qu'on ne parviene à les arracher à la destruction, où l'ignorance & le peu de goût pour les Arts les ont condamnés, bien plus que leur séjour de dix-huit siecles dans les entrailles de la terre.

Il ne nous resterait absolument rien qui pût nous donner une idée de la Musique des Anciens, sans les recherches savantes & heureuses de M. Burette. C'est à lui que nous devons la connaissance des quatre seuls morceaux connus, où la Musique Greque s'est trouvée notée avec les paroles; mais en possédant ces morceaux, on n'a guere été plus avancé, puisqu'il fallait pouvoir les lire; c'est aussi ce qu'a cherché M. Burette, & nous donnerons ces morceaux, 1°. tels qu'on les trouve dans les Mémoires de l'Académie; 2°. avec des parties d'harmonie que nous y avons ajoutées, pour juger de l'effet que cette Musique aurait pu faire, si les Grecs eussent connu les charmes de l'harmonie, ou ne lui eussent pas préféré la simple mélodie. En 1672, il parut à Oxford une édition toute Greque des Poésies d'Aratus, enrichies de trois hymnes, dont les deux premiers sont attribués à un Poëte Grec inconnu, nommé *Denys*; & celui à Némésis est aussi attribué à un autre Poëte, nommé *Mésodmès*, par Jean de Philadelphie, Ecrivain Grec sous le regne de Justinien, qui cite un passage de cet hymne, dont il nomme pour Auteur ce *Mésodmès* (*a*). Ces trois hymnes sont adressés, le premier à Calliope, le second à Apollon, & le troisieme à Némésis; & sont acompagnés des notes de l'anciene Musique, sur lesquelles on les chantait. Le Manuscrit précieux, sur lequel cette édition fut faite, avait été trouvé en Irlande dans les papiers du fameux Ussérius. M. Burette croit être sûr que le chant de ces hymnes est composé sur le mode Lydien & dans le genre diatonique. Vincent Galilée, dans son

(*a*) Peut être doit-on lire *Mésomédès*, au lieu de *Mésodmès*. Capitolin, dans la vie d'Antonin Pie, nous parle d'un Poëte Lyrique de ce nom, à qui l'Empereur retrancha une partie de la pension que lui avait acordée son prédécesseur Adrien, pour récompense des vers que ce Poëte avait composés à la louange d'Antinoüs, favori de ce Prince. Eusébe, dans sa chronique, en fait aussi mention comme d'un Poëte originaire de Crete. Saumaise, dans ses notes sur Capitolin, raporte deux petits poëmes de *Mésomédès*, dont l'un est une description du verre, & l'autre une énigme. Synésius cite trois vers de l'hymne à Némésis, & en parle comme d'un morceau que l'on chantait de son tems au son de la lyre.

Dialogo della Musica antica, imprimé à Florence en 1581, avait publié ces mêmes hymnes avec leurs notes Greques. Cette édition est entierement conforme à celle d'Oxford, faite 91 ans après. Ces trois hymnes se trouvent aussi à la fin d'un Manuscrit Grec de la Bibliotheque du Roi (coté 3221) où sont les Traités de Musique d'Aristide Quintilien & du vieux Bacchius. Dans ce Manuscrit l'hymne à Apollon a six vers de plus; & celui à Némésis, dont la fin manque aux autres éditions, est ici dans toute son étendue, ayant quatorze vers, sans compter les six premiers. Nous raporterons ces trois hymnes à la fin de ce Livre,

1°. en Grec, avec les notes des Anciens.

2°. notés par par M. Burette, selon notre maniere.

3°. Celui à Némésis, augmenté par nous de trois parties, pour essayer de faire entendre l'harmonie qu'il pouvait comporter.

Des quinze sons qui composaient le système de l'anciene Musique, il n'y en a que dix qui soient employés dans la modulation de ces trois hymnes, & ce sont les dix plus bas; cependant il s'y trouve onze notes, parce qu'il se trouve deux de ces notes, sçavoir le Γ. & l'E. qui servent à désigner le même son en deux endroits différens.

Il est aisé de remarquer dans le chant de ces hymnes, que leur simplicité a beaucoup de raport au Plain-chant de nos Eglises, & que, par l'arangement des sons, le Musicien a voulu faire sentir quelquefois l'expression des paroles. On y remarque aussi quelques ports de voix indiqués par deux notes, qui répondent à une même syllabe, & qui se suivent, tantôt par degrés conjoints, tantôt par degrés disjoints, & quelquefois très-éloignés l'un de l'autre, jusqu'à la distance d'une dixieme; ce qui ressemble beaucoup aux coups de gosier, dont les Italiens remplissent si souvent leur chant. M. Burette ajoute, que la modulation de ces hymnes est d'un tour si peu propre à être acompagné de plusieurs parties, qu'il serait même assez difficile d'y faire une Basse qui fût supportable, & que c'était en vain qu'il l'avait tenté. Cette circonstance, dit-il, peut servir à persuader tout esprit exempt de prévention, que les Musiciens de l'Antiquité, en composant leurs chants, n'avaient point en vue de les rendre susceptibles d'un acompagnement comme le nôtre; mais qu'ils pensaient seulement à les rendre expressifs & touchants, sans se mettre en peine si l'on pouvait y ajuster un acompagnement, dont apparemment ils ne s'étaient jamais

avisés, ou dont peut-être ils faisaient peu de cas. Nous osons ajouter à cela, 1°. que certainement ils ne connaissaient pas les charmes de l'harmonie; car ils avaient trop de goût pour ne les pas sentir, s'ils les eussent connus; 2°. que l'harmonie exprime bien mieux que la mélodie, par le mêlange des sons plaintifs, qui pénetrent jusqu'à l'âme, quand ils sont combinés par une âme sensible; 3°. que presque toujours nous trouvant de l'avis de M. Burette, nous différons entierement avec lui, lorsqu'il dit que ces hymnes ne portent ni basse ni harmonie. Nous avons essayé de le prouver, & nous nous flatons que, quand on voudra exécuter avec la plus grande précision celui que nous donnons à la fin de ce livre, l'effet ne poura qu'en être agréable. (*a*)

Outre ces trois hymnes, dont nous devons l'explication la plus claire à M. Burette, nous lui devons encore, d'avoir éclairé la découverte que fit en Sicile le Pere Kircher. Il trouva dans la Bibliotheque du Monastere de S. Sauveur, près du port de Messine, un fragment de Musique anciene. C'étaient les huit premiers vers de la premiere Ode Pyrhique de Pindare, acompagnés des notes de Musique, qui sont les mêmes qu'Alypius attribue au mode Lydien. De ces huit vers, les quatre premiers forment un chant suivi & terminé, qui est indiqué par les notes destinées à la Musique vocale; ce qui prouve que le chant de ces quatre vers s'exécutait par une ou plusieurs voix. Les quatre derniers composent une seconde suite de chant; & sur les paroles de chaque vers sont écrits les caracteres particuliers à la Musique instrumentale; ce qui fait voir que ce second chant était non-seulement exécuté par des voix, mais encore acompagné de cithares, qui jouaient à l'unisson ou à l'octave. Le chant de ces huit vers est des

---

(*a*) M. Burette, voulant prouver que ces hymnes ne pouvaient avoir de basses, dit que la question est absolument décidée par cette preuve : « Le systême de l'anciene Mu» sique étant renfermé dans l'étendue de deux octaves, & le chant du sujet ou du dessus » roulant quelquefois sur les sons les plus bas du systême, il était impossible de placer » au dessous du sujet, les différentes parties qui entrent dans notre contre-partie ».

Cette raison, quoique séduisante, ne nous paraît pas décisive. Voici pourquoi : c'est qu'il se pouvait bien faire que dans certaines pieces (comme, par exemple, dans ces hymnes), le chant principal servît de basse, & que les parties d'acompagnement fussent plus élevées que le chant. Nous avons mille exemples de morceaux pareils dans notre anciene Musique française.

plus simples, & ne roule que sur six sons différens; ce qui pourait prouver l'antiquité de cette Musique, puisque la lyre à sept cordes était plus que suffisante pour l'exécuter.

Voilà ce que nous avons cru nécessaire de raporter sur la Musique des Grecs, pour en donner quelques idées à ceux qui seront curieux de la connaître. Les traits principaux sur la Musique & sur les Musiciens, qui sont fameux dans les ouvrages de leurs Poëtes ou Historiens, seront raportés dans le cinquieme livre de cet ouvrage, où nous avons fait nos efforts pour rassembler tout ce qui reste de fragmens sur cette matiere intéressante; peut-être ne le sera-t-elle pas pour tout le monde; en ce cas, nous demandons pardon à ceux que nous aurons ennuyés.

CHAPITRE XI.

De la Musique des Romains.

LA premiere Musique des Romains leur vint des Étrusques; & ce n'était qu'une Musique informe, grossiere, & sans aucuns principes; mais depuis ils prirent la Musique des Grecs, & la transporterent en Italie.

Nous voyons dans Denys d'Halicarnasse, que les Arcadiens aporterent les premiers en Italie les Lettres Greques, & la Musique instrumentale, qui se bornait alors à des airs joués sur une espece de lyre, & sur deux instrumens appelés le *Trigon* & le *Lydien*. Avant ce tems, on ne connaissait en Italie que les Pipeaux des Bergers.

Il assure aussi, que Rémus & Romulus ayant été élevés chez Faustulus, y aprirent la *Littérature*, les *Armes* & la *Musique*; ce qui prouve qu'il y en avait une alors.

Lorsque Romulus établit à Rome l'usage des triomphes, & qu'il jouit le premier de cet honeur, en triomphant des Cécinéens, pendant cette cérémonie on chanta des hymnes en l'honeur des Dieux, & on célébra le vainqueur, en faisant à sa louange des vers *impromptu* (*a*). Cela se passa

(*a*) On voit, par le raport de Denys d'Halicarnasse, qu'il y a long-tems que les improvisateurs sont de mode en Italie.

dans

dans la quatrieme année de Rome, 748 avant J. C. & la quatrieme de la septieme Olympiade.

Il est dit aussi que, dans les sacrifices que l'on faisait à Cybele, on y jouait de la flûte & des cymbales.

La nation des Romains fut d'abord trop sauvage & trop guerriere pour cultiver les Arts, & sur-tout la Musique qui exige des âmes sensibles. Du tems même des Empereurs, leur Musique n'approcha jamais de celle des Grecs; & leurs Odes hyménéales étaient plutôt des clameurs & du bruit, que du chant.

Numa Pompilius choisit, parmi les Patriciens, douze jeunes hommes d'une charmante figure, & les nomma *Saliens.* Leurs fonctions étaient de *chanter* & *danser* des hymnes en l'honeur du Dieu de la guerre. Les Fêtes Saliennes étaient célébrées dans le mois de Mars, & aux dépens de la République; (c'était à peu-près dans ce tems que les Athéniens célébraient les Jeux *Panathénées*). Ces Fêtes duraient plusieurs jours, pendant lesquels les Saliens dansaient au Capitole, dans le Forum, & autres places publiques de la ville, frapant la mesure sur les *anciles* (*a*); & ressemblaient entierement aux Curetes de la Grece. Cette cérémonie se terminait toujours par de superbes festins qu'on appelait *saliaris cœna*; &, pendant qu'ils duraient, il n'était permis, ni de se marier, ni de prendre les armes, ni de faire aucun acte; & celui qui transgressait la défense, passait pour un impie digne de la colere des Dieux.

Servius Tullius, dans l'année 578 avant J. C. ordona que deux Centuries entieres seraient composées de trompetes & de *Joueurs de cor.*

(*a*) Les *anciles* étaient de petits boucliers, que les Romains disaient être tombés du ciel du tems de Numa. Ils furent appelés *Ancilia*, par-cequ'ils étaient échancrés des deux côtés. Le premier de ces boucliers était tombé, pendant que la ville était ravagée de la peste; & ce présent des Dieux ayant fait cesser le fléau, la Nymphe Égérie prédit que la ville où serait conservé ce bouclier, deviendrait très puissante; c'est pourquoi, de peur qu'on ne l'enlevât, Numa en fit faire onze semblables. Ce fut Véturius Mamurius qui fit ces boucliers. Ovide l'a célébré dans ses fastes, liv. 3. v. 392.

Præmia persolvunt, Mamuriumque vocant.

Numa fit mettre les douze boucliers dans le temple de Mars, & en confia la garde à ses douze prêtres Saliens. Lorsque la guerre était déclarée, & pendant trente jours, les Saliens les portaient en sautant par la ville.

On trouve dans les Loix des douze Tables, instituées 450 ans avant J. C. que le Maître des funérailles pouvait y employer dix Joueurs de flûte.

Decemque Tibicini : Bos. oEtier. liceto.

Ce fut quelque tems après, que les *Histrions* (*a*) s'établirent à Rome. Livius Andronius raporte ainsi leur origine.

« La peste faisant des ravages à Rome, les Magistrats établirent en l'ho-
» neur des Dieux des jeux appelés *Scenici*, pour lesquels on fit venir des
» Acteurs de l'Étrurie, qui dansaient avec grâce au son de la flûte, dans la
» maniere Toscane; & ce fut alors qu'ils furent appelés *Histrions*, du mot
» Toscan *Hister* qui signifie *Acteur.* »

Fort peu de tems après, on vit à Rome s'introduire dans les festins & dans les fêtes, des *Psaltria*, ou Musicienes qui jouaient d'une espece d'instrument à cordes (*b*), & chantaient en même-tems. Ces instrumens leur vinrent sans doute des Étrusques; car, avant ce tems, il n'y en avait aucun à Rome, & il est probable que leurs voisins, qui étaient plus avancés qu'eux dans l'Art de la Musique & dans celui de jouer des instrumens, leur ont communiqué leurs connaissances.

Les Romains furent, de tous les Peuples, ceux dont les connaissances furent les plus tardives sur tous les Arts, excepté sur celui de la guerre. Cicéron nous dit dans le second livre des Loix, qu'ils envoyaient leurs enfans s'instruire en Étrurie.

On peut voir, dans la superbe collection des vases Étrusques de M. le Chevalier Hamilton, une grande quantité d'instrumens qui y sont représentés, & juger par-là du point où la Musique était alors portée, &, par conséquent, de son ancieneté dans cette contrée.

Le premier Romain qui écrivit sur la Musique, fut le fameux Vitruve, qui inséra dans son Traité d'Architecture un Chapitre, dans lequel il explique obscurément le systême d'Aristoxène; & la Musique était alors si peu de chose, qu'il fut obligé d'adopter presque tous les termes de la Langue

(*a*) Ce fut vers ce tems-là que les épithalames prirent naissance à *Fescennia*, ville d'Étrurie. Elles furent d'abord grossieres & obscènes, quoique autorisées par la loi. (*Voyez* Horace, Macrobe & Servius).

(*b*) Peut-être celui que nous appelons *Psaltérion*, & dont le nom aura été formé de celui de ces chanteuses, & se sera conservé jusqu'à nous.

ODE D'HORACE

Majestueusement

Jam . satis terris nivis at-que diræ grandi - nis

Jam . satis terris nivis at-que diræ grandi - nis .

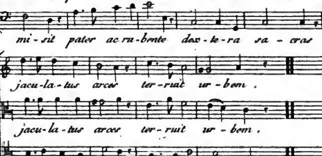
Jam . satis terris nivis at-que diræ grandi - nis

Jam . satis terris nivis at-que diræ grandi - nis

mi-sit pater ac ru-bente dex-te-rà sa - cras

mi-sit pater ac ru-bente dex-te-rà sa - cras .

mi - sit pater ac ru-bente dex- te-ra sa - cras



jacu-la-tus arces ter-ruit ur - bem

Greque. Les Romains conſerverent la Muſique telle qu'ils l'avaient trouvée, & ne la regarderent jamais que comme un Art agréable. On ignore s'ils eurent des Compoſiteurs fameux; mais leurs noms ni leurs ouvrages ne ſont jamais venus juſqu'à nous.

On ſait ſeulement qu'ils aimaient beaucoup les chanſons, & qu'ils chantaient preſque toutes leurs Poéſies. Probablement les Odes d'Horace ne ſe déclamaient point, mais ſe chantaient. Il paraît comme certain, que pluſieurs de ſes Odes ont été parodiées ſur des airs Grecs; & des gens inſtruits ſur toutes les parties des Belles-Lettres & ſur l'Antiquité, m'ont aſſuré qu'il nous en reſte quelques-uns, dont on ſe ſert encore pour nos hymnes; & entr'autres, un qui a été fait du tems de Sapho, & ſur lequel Horace parodia pluſieurs de ſes Odes. On l'a adopté depuis, pour chanter l'hymne *Ut queant laxis*, &c. qu'on appele *l'hymne de S. Jean*, & qui a été faite dans les premiers ſiecles de l'Egliſe.

On trouvera cet air à la fin de ce livre, avec des paroles d'Horace. S'il eſt vrai qu'il ſoit auſſi ancien qu'on nous l'a aſſuré, c'eſt un monument précieux de la Muſique des Anciens. Nous avons eſſayé d'y ajouter trois parties, pour prouver que cette Muſique eſt ſuſceptible d'une bonne harmonie; & nous pouvons aſſurer que, quand elle ſera bien exécutée, & ſur-tout à demie-voix, elle ſera d'un agréable effet.

Les Romains ne firent que traduire les Auteurs Grecs, & n'ajouterent rien à la Muſique; toute leur ſcience ſe borna à la déclamation & à la danſe. Comme la déclamation ſe compoſait par les accens, on dut ſe ſervir, pour la noter, des caracteres mêmes qui ſervaient à marquer les accens. Ainſi, lorſqu'on mêtait des paroles en chant, on n'avait qu'à ſe conformer à la quantité des ſyllabes, ſur chacune deſquelles on poſait une note. Ces notes déterminaient les ſons & leur durée; cependant l'Acteur pouvait déclamer plus ou moins lentement; car on voit, par ce que dit Cicéron écrivant à Atticus, qu'il avait ralenti ſa déclamation, & obligé le Joueur de flûte qui l'acompagnait, à ralentir les ſons de ſon inſtrument.

Nous ne croyons pas que les Anciens connuſſent ce que nous appelons *goût du chant*, *cadences*, *port de voix*, &c. Il paraît que tout leur chant conſiſtait en une déclamation plus forte & plus étendue que la nôtre.

La Muſique réglait non-ſeulement le chant, mais encore ce que les

Romains appelaient la *saltation* ou l'*art de faire des gestes*; ce que Platon nous apprend être bien plus étendu que l'art de la *Danse*.

On le partageait en trois classes; les *gestes* des Orateurs & des Acteurs; la *pantomime* ou l'action sans paroles; la *danse* ou les atitudes agréables, & les sauts.

Il arivait quelquefois qu'une persone déclamait, & qu'une autre faisait les gestes. *Livius Andronicus*, Poëte & Acteur célebre, fut le premier qui introduisit cette coutume. Un jour qu'il avait déclamé un morceau qui avait fait le plus grand plaisir, on le lui fit répéter tant de fois, qu'il pouvait à peine parler; alors il fit trouver bon au peuple, qu'un Esclave, placé devant le Joueur d'instrumens, récitât les vers, & que, pendant ce tems-là, il fit les gestes à la place de l'Esclave. Son action fut alors bien plus animée qu'auparavant, parcequ'il n'était plus occupé de la déclamation, & que tous ses moyens se réunissaient à un même point.

Ce fut l'an 415 de Rome que la Musique y fut établie, sous le Consulat de *Sulpitius Pelicus*, par l'institution des *Jeux Scéniques*.

Le Sénat envoya en Toscâne des Joueurs de flûte & des Pantomimes, pour les célébrer. Horace nous apprend, que *Lucius* fut le premier qui inventa à Rome une Comédie, dont il fut aussi Acteur (*a*); ce qui ne consistait alors qu'à réciter des vers sur le Théâtre, & à être acompagné par des Joueurs de flûte, puis ensuite par des Joueurs d'instrumens à cordes.

Sous le Consulat d'Émilius, l'an 560 de Rome, la Musique parut avec plus d'éclat, & elle fut introduite dans les festins. On acorda alors des priviléges aux Musiciens & Musicienes de tous les pays du monde, qui viendraient s'établir à Rome.

Manlius, peu de tems après, fit venir les Musiciens les plus fameux, pour rendre son triomphe plus magnifique, & donna ensuite au peuple

(*a*) On lit dans la premiere Tusculane de Cicéron, que ce fut sous le Consulat de Claudius & de Tuditianûs, vers l'an de Rome 510. *Annis enim fere CCCCCX. post Romam Conditam, Livius Fabulam dedit; C. Claudio, cæci filio, & M. Tuditiano Consulibus.* Les Grecs avaient porté leur théâtre à leur derniere perfection, près de deux siecles avant que les Romains eussent en leur langue, ni Tragédie, ni Comédie, bonne ou mauvaise. Il y avait plus de cent soixante ans que Sophocle était mort, quand on représenta la premiere piece à Rome.

des combats d'Athletes, de Gladiateurs & de courses de chars. La Musique était toujours pour quelque chose dans toutes les fêtes; mais son triomphe arivait le jour où l'on fermait les Jeux. Ce jour était destiné à aller dans les Temples rendre grâces aux Dieux. Les sacrifices s'y célébraient avec la plus grande pompe, & la Musique y paroissait dans toute sa splendeur sous les ordres du grand Pontife.

César donna la premiere *Naumachie* ou spectacle d'un Combat naval, sur le lac Fuccin, près de Rome. Trente vaisseaux à trois rangs y firent toutes les manœuvres alors en usage. L'affluence était si grande, qu'une foule innombrable de spectateurs y fut étousée. On dit qu'il y avait à ce spectacle plus de dix mille Musiciens ou Musicienes qui chantaient & jouaient des Instrumens.

A la pompe funebre de ce grand homme, les Musiciens jeterent sur son bûcher tous leurs instrumens, & les trophées dont on avait coutume d'embélir les Théâtres.

La Musique perdit, plutôt qu'elle ne gagna, sous le regne d'Auguste; aparemment que cet Empereur ne l'aimait pas. Ce fut de son tems, que les batemens de mains & les *siflets* s'introduisirent dans les spectacles.

Il avait cependant la voix assez belle. Dans un âge avancé, il prit un Musicien pour régler ses tons, & donner plus de grâce à ses harangues.

Il croyait les spectacles si utiles pour dompter la populace, que, sous son regne, on voyait, au moins tous les quinze jours, quelque fête considérable, donnée gratuitement. Il se croyait tellement Acteur, que le jour de sa mort, arivée à Nole près de Naples, il demanda à ses amis, *s'il n'avait pas bien joué son rôle; & les pria de batre des mains en signe d'aplaudissement.* Le Sénat & tous les principaux Citoyens vintent recevoir son corps hors des portes de la ville, & le conduisirent, en chantant des vers lugubres à sa louange.

Sa mort fut l'époque de la décadence de la Musique; car Tibere exila les Comédiens & les Musiciens, & rendit la ville de Rome aussi triste qu'elle était agréable du tems d'Auguste.

Cependant Caligula les fit revenir & les combla de biens.

Claude, qui lui succéda, protégea aussi les Musiciens & les Comédiens; mais il préférait les combats des Gladiateurs aux pieces de Théâtre.

Dans un combat naval qu'il donna sur le lac Fuccin, où il fit combatte

tout de bon, sur vingt-quatre galeres, sept mille Siciliens contre autant de Rhodiens, on vit sortir du fond du lac un grand Triton argenté, ayant une conque à la main, qui sona fanfare pour donner le signal du combat, & aussi fort que l'auraient pu faire quatre trompetes. Il resta sur l'eau, tant que dura le combat, sona encore fanfare pour les vainqueurs, & se précipita ensuite au fond du lac. Néron rendit à la Musique toute sa splendeur, en la cultivant lui-même comme un homme de l'art. Il avait une belle voix (*a*), chantait bien, & jouait de la lyre & de la harpe, de maniere à disputer les prix qui se distribuaient aux spectacles publics.

Il passait la plus grande partie de son tems à prendre des leçons de *Torpus*, le plus habile joueur de harpe & de lyre de son tems, qu'il fit loger dans son palais. Il fit son premier coup d'essai sur le théâtre de Naples; il entra dans cette ville habillé en Apollon, suivi des plus habiles Musiciens, d'une foule d'Officiers qu'il y mena sur mille chars, & d'une grande quantité de mulets harnachés magnifiquement. La premiere fois qu'il monta sur le théâtre, il ariva qu'un tremblement de terre considérable ébranla la salle; mais il ne cessa pas de chanter avec la même fermeté, quoiqu'une partie des spectateurs se fût enfuie; & le théâtre ne tomba que lorsqu'il eut fini.

Il fut si content des applaudissemens qu'on lui donna à Naples, qu'il préféra toujours cette ville à toutes les autres; & sa réputation d'excellent Musicien s'étendit tellement, qu'il vint des Musiciens de tous les pays du monde, pour juger par eux-mêmes des talens de l'Empereur. Il en retint cinq mille à son service, leur donna un uniforme, les paya bien, & leur apprit comment il voulait être applaudi. A son retour de Naples, le peuple fut si impatient de le voir sur le théâtre, qu'il l'arêta un jour, pour le supplier de lui faire entendre sa voix céleste. L'Empereur y consentit, & fut comblé d'éloges. Depuis, il ne fit point de difficulté de jouer parmi les farceurs & les comédiens; & même de

(*a*) On prétend cependant que Néron ne fit empoisoner Britannicus, que parcequ'il avait la voix plus agréable que lui.

(*La Motte le Vayer*, tome premier, page 526).

prendre sa part des rétributions, estimant comme précieux tout ce qui provenait de la Musique.

Un jour qu'il représentait le rôle d'Hercule furieux, & que dans cette piece on le liait avec des chaînes, un soldat de sa garde, voyant cette violence, & ignorant que ce fût une comédie, acourut l'épée à la main, pour défendre son Empereur. Cette action lui plut si fort, qu'il lui fit donner 250 mille écus.

Pour autoriser le goût qu'il avait de jouer publiquement, il força de vénérables Sénateurs, & des Dames de la premiere qualité, à se charger de rôles; & jamais la Musique ne fut plus en vogue qu'alors. Le plus pompeux spectacle qui ait jamais existé, fut celui que Néron donna à Tiridate, roi d'Arménie, qui se métant aux genoux de l'Empereur, à la vue d'un million de spectateurs, lui fit homage de son royaume, & reçut de lui une courone d'or, qu'il lui plaça sur la tête. Les jeux furent ensuite célébrés, & acompagnés de la plus superbe Musique que l'on pût imaginer; & Néron y remporta le prix du chant, de la harpe & de la lyre.

Après le départ de Tiridate, l'Empereur se disposa à aller en Grece, pour y disputer les prix de Musique. Sa suite fut composée de plus de cinq mille persones, qui faisaient faire silence, & qui l'applaudissaient : on ne pouvait l'interrompre, ni sortir de sa place, sans qu'il en coûtât la vie; & Vespasien, qui depuis fut Empereur, eut bien de la peine à obtenir sa grâce, parcequ'il fut soupçoné d'avoir dormi pendant que Néron chantait.

Suétone nous dit, que Galba fut le premier qui fit voir aux Romains des éléphans qui dansaient sur la corde (*a*), au son des instrumens, dans une fête consacrée à Flore. Pline le dit aussi, & ajoute que ces énormes animaux descendaient à reculons sur la corde.

Depuis Galba jusqu'à la chûte de l'empire Romain, l'Histoire ne nous a rien conservé sur la Musique, qui soit digne d'être raporté. La Musique n'avait presque plus de part aux fêtes; à peine quelques trompe-

(*a*) Les danseurs de corde parurent à Rome, pour la premiere fois, en l'an 500 de sa fondation. Sous la premiere & seconde race de nos rois, on employait aussi les danseurs de corde quand on donnait des fêtes.

tes donnaient-elles le signal des jeux. Tantôt des athletes & des gladiateurs remplissaient le cirque, tantôt des armées navales combataient sur des lacs, que l'on remplissait à volonté. Tout à coup les eaux disparaissaient, & on voyait s'élever, au même endroit, des forts remplis de bêtes féroces; alors tous les premiers rangs du cirque étaient ornés de chambres de verdure, artistement construites. On y donnait les festins les plus splendides, où l'on servait ce qu'il y avait de plus rare en viandes & en poissons. Les liqueurs exquises étaient versées dans les vases les plus précieux; & comme ces fêtes se donnaient la nuit, elles étaient éclairées par un nombre incroyable de lumieres. Ce n'était pas seulement pour les Empereurs & pour les grands, que se donnaient ces spectacles; le peuple y avait des places marquées, & toutes les nations venaient s'y rassembler, pour prendre part aux plaisirs des Romains, & admirer leur grandeur.

Cependant il n'était pas possible que leur déclamation pût faire autant d'effet que la nôtre, puisque, pour se faire entendre dans des endroits si vastes, ils étaient obligés d'avoir des masques (a) qui leur servaient aussi de porte-voix. Alors il n'y avait plus de jeu de visage, partie si importante de la pantomime & de la déclamation.

(a) Athénée nous apprend, que ce fut un auteur de Mégare, nommé *Méson*, qui inventa les masques comiques de valet & de cuisinier. Pausanias nous assure, que ce fut Eschyle qui mit en usage les masques hideux & éfrayans, dans sa piece des Euménides; & Euripide, le premier qui les représenta avec des serpens à la tête. Les premiers étaient faits avec de l'écorce d'arbre;

Oraque corticibus sumunt horrenda cavatis.

On en fit ensuite de cuir, doublé de toile; ensuite on les fit de bois. Lucien nous dit, que de tous les masques, ceux des danseurs étaient les plus agréables, parce-qu'ils n'avaient pas la bouche ouverte comme les autres. Les masques de théâtre étaient des especes de casques qui couvraient toute la tête, & qui, outre les traits du visage, représentaient la barbe, les cheveux, les oreilles, les ornemens de la coëfure, &c.

CHAPITRE

CHAPITRE XII.

De la Musique en Italie.

La Musique suivit la décadence des mœurs, & s'ensevelit, avec le nom Romain, sous les siecles de barbarie qui couvrirent l'Italie & l'Europe entiere. Elle commença à se relever un peu, dans le quinzieme siecle, lorsqu'on essaya de faire des opéra, à l'imitation, dit-on, des tragédies Greques. Francesco *Baverini* fut le premier, qui fit un ouvrage dans ce genre; il était intitulé: la *Conversion de S. Paul*, & fut joué dans une des places de Rome, en 1440.

Cinq ans après, on donna à Venise la piece de la *Verita Raminga*; mais ce ne fut qu'en 1574, que cette même ville donna à ce spectacle la forme & la pompe (*a*) qu'il a conservées jusqu'à nos jours (*b*).

L'Auteur du *Traité du Mélodrame* prétend que l'opéra est un rejeton de la tragédie Greque; voici quelques-unes de ses raisons.

L'opéra est un drame, & un drame chantant: on y fait intervenir la religion, ce qui a été pratiqué par les Grecs, dès les premiers tems: l'emploi des masques, l'usage des chœurs, l'institution du carnaval, visiblement emprunté des Saturnales, les sujets pris de l'histoire Greque, tout le porte à conclure, que l'Italie tient ce spectacle des Grecs, & l'a

(*a*) Les acteurs de ce tems étaient bien moins payés que dans le nôtre. Une actrice fut nommée la *Centovenu*, pour avoir eu cent écus pendant tout un carnaval.

(*b*) Les premiers opéra, qui eurent un peu d'ensemble, furent Daphné, Euridice, par *Peri*, & Ariane.

Lorsque Henri III, vint à Venise, on représenta devant lui, un drame, dont la Musique était du fameux *Zarlin*.

Un gentilhomme Lombard, nommé *Bergonce de Botta*, donna à Tortone, pour le mariage de Galéas duc de Milan, avec Isabelle d'Arragon, un spectacle superbe, composé de poésie, de musique, de danse, de décorations, de machines, &c.

La description qui en parut alors, étona l'Europe, & piqua d'émulation les gens à talens. On assigne, à cette époque, la naissance des grands ballets de l'opéra.

adopté & conservé sans changemens considérables. Je souhaite que ces raisons paraissent suffisantes à ceux qui les liront; mais il s'en faut bien qu'elles nous aient convaincu, & plus nous relisons le pere Brumoy, moins nous y retrouvons le germe des opéra Italiens.

Si la Grece eut ses *Timothée* & ses *Tyrtée*, qui firent de si grands effets sur leurs contemporains; l'Italie a ses *Stradella* & ses *Palma*, qui, dit-on, en ont fait d'aussi étonans (*a*). *Stradella*, simple violon de Naples, jouant dans une Chapelle de Venise, émeut tellement une jeune demoiselle, qu'il la persuade de se laisser enlever, & la conduit à Rome, où son amant, d'une des premieres familles Vénitienes, le fait poursuivre. La persone chargée de la commission, vient à Rome, s'informe du Musicien, apprend qu'il est à l'Eglise, & s'y rend en diligence, tenant un poignard caché sous son manteau. Srtadella jouait alors de son instrument: l'envoyé écoute, se sent transporté, & ne songeant plus à la récompense qui l'attend, fait avertir secreterement le Musicien de s'évader, & écrit à son maître qu'il est arivé trop tard. Un chanteur, aussi Napolitain, nommé *Palma*, se laisse surprendre par un créancier qui veut, sans pitié, le faire arêter. Pour toute réponse à ses injures & à ses menaces, il lui chante plusieurs arietes qu'il acompagne au clavecin. La fureur du créancier s'adoucit peu à peu, & se calme si parfaitement, que, non-seulement il lui remet sa dette, mais lui donne dix pieces d'or, pour le mettre en état de payer d'autres créanciers. Si *Stradella* ne jouait pas mieux du violon, que *Palma* (que nous avons entendu) ne chantait, il fallait que le messager du noble Vénitien, & le créancier de *Palma*, fussent d'une complexion bien tendre; & après de tels exemples, on pourait croire aux miracles des Grecs!....

Jamais aucun récitatif ne poura approcher d'une belle déclamation: le meilleur ne sera jamais que le moins mauvais, parcequ'il n'est pas dans la nature que les passions s'expriment en chantant; & quelques éforts que l'on fasse, le récitatif paraîtra toujours ridicule à ceux qui voudront y réfléchir. Achevons d'être de bonne foi, & ôtons encore à la Musique, la plus grande partie de la peinture & de l'imitation, que des gens, qui comptent trop sur ses forces, exigent d'elle. Certainement, avec elle,

(*a*) Voyez le Traité du *Mélodrame*.

on peut exprimer la masse générale d'un sentiment; on peindra la joie, la tristesse; on imitera le bruit des eaux, le sifflement des vents, les combats, les orages, &c. en métant des sourdines & les ôtant peu à peu; puis faisant contrefaire le chant du coq; par un instrument, on poura se flater d'avoir imité le lever de l'aurore; en faisant faire à l'orchestre le plus doux possible, des sons quelquefois entrecoupés, par d'autres qui imitent le cri de la chouete; & sur-tout, laissant le théâtre sans lumiere, on sera sûr d'avoir peint une nuit, &c, &c.

Voilà à peu près ce qu'il est possible d'imiter avec la Musique.

N'étoufons pas les beautés simples & natureles qu'elle peut nous offrir, sous la charge assomante d'atours grotesques & de mascarades ridicules, dont on la déguise sans cesse, & qui feraient qu'à la fin, elle aurait beau se nommer, persone ne pourait plus la reconaître. Rayons donc absolument ce fameux principe, dont on voudrait faire un axiome, *par-tout où il n'y a point d'imitation, il n'y a point de Musique.*

Dans la Poésie, qui est autrement imitative que la Musique, il y a bien des momens sans imitation, & qui n'en sont pas moins, pour cela, de la bonne Poésie. La seule imitation continuele est réservée à la peinture, c'est son essence, sans l'imitation elle ne saurait exister; mais il serait fou de demander aux sons, de peindre comme les couleurs.

Le plus bel apanage de la Musique est, sans doute, l'*expression* (*a*). Ce sentiment délicat, qui ne tient point aux yeux, mais à l'âme, voilà son langage, & ce qui la fait converser avec nous. C'est l'expression qui

(*a*) L'Auteur du Traité du *Mélodrame* croit faire une épigrame contre le Musicien *Avison*, Anglais, qui a écrit un Traité sur *l'expression*, en disant qu'après avoir lu son livre, on en est encore à cette question : *l'expression d'un récitatif est-elle la même que celle d'une sonate?* Par cette ironie, il veut faire entendre qu'une sonate est un morceau où il est impossible de mettre de l'expression, au lieu que le récitatif peut en être rempli. Nous le prions d'observer que, dans le récitatif, les paroles ajoutent beaucoup à l'expression, & qu'il y a beaucoup plus de mérite par conséquent à en mettre dans une sonate, qui ne dit rien que ce qu'on lui fait dire. S'il a eu le bonheur d'entendre jouer des *Adagio* à MM. Pagin & Gaviniés, & qu'il ne leur ait pas trouvé de l'expression, ce n'est pas eux qu'il faut plaindre; nous savons qu'il faut être né Musicien pour aimer ce genre, & qu'il ne plaît pas à la multitude; mais celui qui ne le sent ni ne l'aime, ne doit ni le juger, ni en parler.

doit être le but de tous les compositeurs; celui qui en approchera le plus, sera le plus parfait; mais j'ose assurer ceux qui ne voudront s'attacher qu'à peindre, qu'ils ne seront jamais que des barbouilleurs, & leur Musique de mauvaise détrempe.

Ce serait ici le moment de répondre à l'Auteur du Traité du *Mélodrame*, sur le parallele qu'il fait de Quinault & de Métastase; sur les reproches qu'il fait au premier, & sur les éloges dont il acable le second. Certainement nous sommes loin de refuser du génie à M. l'Abbé Métastase (*a*); mais nous ne pouvons regarder ses Ouvrages comme des modeles parfaits de la scène lyrique. Il est impossible de les entendre d'un bout à l'autre, sans y éprouver le plus violent ennui (*b*). En Italie même, on ne les écoute jamais, & on ne fait silence que pour entendre quelques arietes, où l'on admire plus les Musiciens que le Poëte.

Au lieu de reprocher à Quinault ses monologues, remplis de vers charmans, il serait bien plus juste de blâmer ceux des Italiens, qui disent toûjours la même chose, & qui finissent presque tous, par une ariete où le chanteur se compare sans cesse à un rocher qui a été batu de la tempête, & qui n'a pas perdu l'espoir.

Y a-t-il rien dans Quinault d'aussi mauvais que ces *rondo* assomans, par lesquels toutes les scènes Italienes sont terminées? L'intérêt peut-il exister avec ces répétitions éterneles? Nous n'entreprendrons pas une critique plus étendue des drames des Italiens; elle nous entraînerait peut-être plus loin que nous ne voudrions, & nous nous contenterons d'assurer deux choses, qui nous paraissent incontestables: la premiere, c'est qu'il est bien plus aisé de faire un drame parfait, d'un

---

(*a*) Métastase a fait plusieurs opéra intéressans. Il a fait des scènes du plus grand pathétique; mais il n'a pas une seule piece vraiment tragique. Il a mis dans toutes, une intrigue subalterne, ce que les Anglais appelent *underplot*; ce qui jette beaucoup de langueur dans ses tragédies.

Lettre à M.... sur l'opéra, par M. le Marquis de S. L...

(*b*) Dans l'état où est aujourd'hui l'opéra, il doit naturelement glacer d'ennui les spectateurs. Si l'on prête quelque attention, c'est pour quelque ariete brillante, ou pour les danses.

Lettre de M. Algarotti, sur l'opéra, pag. 61.

opéra de Quinault, que d'un opéra de Métastase; & la seconde, que jamais on n'acoutumera les Français à aimer les opéra qui ne seront pas mêlés de danses & de divertissemens (*a*). Jamais la véritable tragédie (*b*) ne sera bien qu'à la Comédie Française; comme les opéra comiques, malgré les succès apparens de plusieurs qui ont été donnés à la Comédie Italiene, ne seront jamais parfaitement à leur place, qu'à l'Opéra.

Qu'il nous soit permis de combattre ici l'opinion qui regarde comme barbare, l'usage de batte la mesure à l'Opéra, & qui veut absolument chasser le *Bucheron* (c'est ainsi que les critiques de cet usage nomment le Maître de l'Orchestre), parceque la mesure, dit-on, ne doit être guidée que par l'oreille. Les Grecs, dont la Musique était cependant bien moins compliquée que la nôtre, avaient des bateurs de mesure nommés *Coryphées*, parce-qu'ils étaient placés au milieu du chœur des Musiciens, & dans une situation élevée, pour être facilement vus & entendus de toute la troupe. Ils bataient la mesure avec leurs pieds, qui étaient garnis de chaussures ou sandales de bois ou de fer, afin de faire plus de bruit. Non-seulement ils la bataient du pied, mais de la main droite, qui retombait dans le creux de la main gauche.

(*a*) Les opéra Italiens n'ont pas assez de variété : ils sont dénués de danses, de fêtes & de changemens de décorations; ils ont quelque chose de trop austere; trop souvent aussi on y sacrifie l'ensemble à quelques accessoires. Le compositeur, pour faire briller son art & celui du chanteur, oublie la situation du héros & le but du poëme; l'opéra est moins alors une tragédie faite pour intéresser, & à laquelle la Musique donne une expression animée, qu'un assez beau poëme, dans lequel on a placé des morceaux plus propres que d'autres à être mis en chant.

Note de M. le Marquis de S. L... dans son excellente lettre sur l'opéra.

(*b*) Je pense, continue le même Auteur, que les poëtes Italiens ont eu tort de prendre presque toujours dans l'histoire, les sujets de leurs tragédies, & se sont volontairement privés du merveilleux, qu'ils ne remplacent qu'imparfaitement par leurs plans extraordinaires, qui amenent des situations étonantes mais peu vraisemblables. Nous admétons plus volontiers le merveilleux dans les especes, que l'extraordinaire dans les évenemens; & nous nous faisons à des êtres qui ne sont point dans la nature, plus aisément qu'à des faits hors de nature. M. Algarotti, dans son *Essai sur l'opéra*, assure que les sujets historiques ne s'acordent point avec la Musique, & que les cadences d'une ariete légere & sautillante ne peuvent être placées dans la bouche de César & de Caton; passe encore dans celle de Vénus ou d'Apollon.

Ils avaient encore, pour la batte, le bruit des coquilles ou des ossemens d'animaux qu'on frapait l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui avec les castagneres, les cymbales, le triangle, &c.

Les Romains avaient aussi leurs bateurs de mesure, qu'ils appelaient *Pedarii*, *Podarii*, *Pedicularii* (*a*); ainsi que ces nations, nous avons un bateur de mesure, dont l'Opéra Français ne poura jamais se passer, parceque la parfaite exécution des chœurs ne peut exister que par lui. Du fond du théâtre, où sont les chanteurs, à peine entend-on l'orchestre, & encore le peu de son qui arive jusqu'à eux, n'y ariverait-il que pour les faire chanter les uns après les autres, si leurs yeux atachés sur le bateur de mesure ne leur faisait regagner par la vue, ce que l'oreille perd par le tems que le son met à venir jusqu'à elle.

Jamais sur un grand théâtre, où quelquefois les chœurs sont presque entierement dans les coulisses, & presque toujours divisés en deux côtés, l'exécution ne sera parfaite, que lorsque la mesure poura se faire entendre encore plus par les yeux que par les oreilles. L'épigrame, ou plutôt le jeu de mots de Rousseau, n'est donc pas fondée, lorsqu'il dit que l'Opéra de Paris est le seul théâtre *où l'on bate la mesure sans la suivre, lorsque par-tout ailleurs on la suit sans la batre.* Il n'est pas vrai qu'on la bate sans la suivre, puisque souvent les chœurs y sont parfaitement exécutés. Il n'est pas vrai, non plus, qu'ailleurs on la suive sans la batre, puisque par-tout où l'on exécute des chœurs, on la bat; & que dans les endroits où on ne la bat point, c'est qu'on n'exécute que des arieres, ou des récits obligés, & qu'alors l'orchestre, n'ayant besoin que de suivre le premier violon qui le guide, & le chanteur qui est près de lui, peut le voir & l'entendre.

Un autre paradoxe de Rousseau est, lorsqu'il prétend qu'un auditeur bat, par instinct, la mesure d'un air qu'il entend, *non pas parcequ'il la sent vivement, mais parcequ'il ne la sent pas assez*; & qu'alors il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de suppléer à ce qui manque, en ce point, à son oreille. Il ne faut, pour se convaincre de la fausseté de cette assertion, qu'entendre certains airs de mouvement, dont tous les auditeurs ne peuvent s'empêcher de batre la

(*a*) Voyez le Dictionaire de Musique de Rousseau.

mesure, en acompagnant l'orchestre, par des batemens de mains réglés ou rhythmiques, que la force de la mesure leur arrache. Dira-t-on alors que c'est parcequ'ils ne la sentent pas assez ? Cela serait absurde. Ce genre de mesure entraînante, existe, sur-tour, dans les gavotes marquées. Ceux qui ont joui du plaisir de voir danser Mlle Lany, doivent se souvenir, qu'alors ils étaient entraînés par un je ne sais quoi, qui les portait à marquer la mesure avec leurs mains, tandis que cette célebre Danseuse la faisait sentir par la précision de ses pas. C'est pourtant cette mesure que Rousseau appele la mesure *du geste*, dans son article *exécution*.

Nous ne croyons pas davantage qu'il ait raison, lorsqu'il dit (art. *Harmonie*) qu'un homme, ayant l'oreille juste, mais non exercée, & qui n'aura jamais entendu ni basse ni harmonie, sera révolté la premiere fois qu'on lui en fera entendre, & aimera mieux le simple unisson. Cet homme serait né avec aussi peu de talens pour la Musique, que plusieurs de ceux qui ont écrit sur cet art, bien plus fait pour être senti qu'analysé.

Rousseau blâme encore Rameau, d'avoir dit que l'harmonie est la source des plus grandes beautés de la Musique; il assure que cela ne peut être vrai, puisque tous les grands effets de la Musique ont cessé, & qu'elle a perdu son énergie & sa force, depuis l'invention du contrepoint. Mais Rousseau aurait dû convenir que, si ces grands effets ont existé (ce que nous ne croyons point), ils n'ont dû leur existence qu'à la Poésie & aux circonstances. L'art des sons n'était qu'un très-petit accessoire de la Musique de ce tems-là, & n'était qu'une déclamation plus étendue que la nôtre; au lieu que ce que nous appelons Musique aujourd'hui, est un art, médiocre si l'on veut, mais dont les Anciens n'ont eu qu'une légere conaissance; art fondé sur l'harmonie, & dans lequel la mélodie, si vantée par ceux qui ignorent l'harmonie, n'entre souvent que comme un accessoire. Au reste, nous plaignons les oreilles assez mal conformées, pour préférer l'unisson à l'harmonie; & nous félicitons les Européens d'être le seul peuple de la terre qui ait une harmonie (*a*).

(*a*) » Quand on songe, dit Rousseau dans l'article *harmonie* de son Dictionaire de » Musique, que de tous les peuples de la terre qui ont une Musique & un Chant, les » Européens sont les seuls qui aient une harmonie, des acords, & qui trouvent ce mé» lange agréable, &c. il est bien difficile de ne pas soupçoner, que toute notre harmo-

Ce n'eſt pas le ſeul avantage qu'ils aient ſur les autres peuples. Rouſſeau pouvait croire, ſur parole, puiſqu'il ne le ſentait pas, que ce qui tient au phyſique des ſons peut cauſer beaucoup de plaiſir, & peut avoir beaucoup de pouvoir ſur le cœur humain. Mais il était aſſez puni de tout ce qu'il a écrit contre l'harmonie, puiſqu'il avait le malheur de ne la pas ſentir.*

Cependant on ne conviendra pas plus de cette vérité, que du genre de Muſique théâtrale qu'il s'agit d'adopter, en France; ce qui ne ſera jamais décidé, parceque le goût de la nation change d'un ſiecle à l'autre, & ſouvent plus d'une fois dans un même ſiecle; & qu'il ne reſte rien dans un tems, de ce qu'on aimait dans l'autre.

Il n'en eſt pas de la Muſique, comme de l'art des vers. A force d'expériences & de comparaiſons, on a trouvé, en Poéſie, le point fixe du beau; mais les beautés de la Muſique ne ſont que de convention & de mode. Nous trouvons maintenant ridicule, ce qui charmait le beau ſiecle de Louis XIV; & nos neveux, avec autant de raiſon peut-être, leveront les épaules ſur ce qui enthouſiaſme le nôtre. Que penſer d'un art dont il reſte à peine quelques veſtiges, que perſone encore n'a pu déchifrer? Quel eſt le lecteur juſte & ſans prévention, à qui l'on poura jamais perſuader tous ces prétendus effets ſurnaturels de la Muſique des Grecs? S'il y avait le moindre fondement à toutes ces fables hiſtoriques, les preuves en ſeraient-elles échapées au tems & à la barbarie? L'art, qui était parvenu au plus haut degré chez les Anciens, aurait ſu nous conſerver quelques-uns de ces morceaux ſi fameux de Tyrtée, de Terpandre, de Timothée, &c. Pourquoi ces ſiecles de barbarie, derriere leſquels on ſe retranche, auraient-ils été plus funeſtes à la Muſique, qu'aux autres arts? Sans doute ces tems cruels nous ont cauſé des pertes irréparables, mais ſeulement par la ruine d'une infinité de morceaux, & non pas par la perte totale d'un art, auſſi généralement répandu que l'était celui de la Muſique. Plus il l'était, plus on aura écrit dans la langue de

» nie n'eſt qu'une invention gothique & barbare.. » ... C'eſt comme ſi on diſait : quand on ſonge que de tous ces peuples du monde qui ont une Poéſie plus ou moins étendue, les Européens ſont les ſeuls qui aient un Homere, un Virgile, un Horace, un Racine, un Voltaire, un Taſſe, un Milton, &c.... & qui trouvent un charme inexprimable dans leurs vers, il eſt difficile de ne pas ſoupçoner que tout cela n'eſt qu'une barbarie.

cet

cet art : il n'eſt donc pas poſſible que quelques manuſcrits échapés des ravages du tems, ne fuſſent parvenus juſqu'à nous ; & puiſqu'il n'en eſt parvenu aucun, ce n'était donc qu'un art peu cultivé, & par conſéquent peu eſtimé. On peut ſe ſervir hardiment du mot *aucun*, puiſque ce qu'on trouve dans Platon, Plutarque, Athénée, Ariſtoxène, Euclide, Ariſtide-Quintilien, Alypius, Nicomaque, le vieux Bacchius, Gaudence, Boëce, Pline, Ptolémée, Porphyre, Briennius & autres, ne nous apprend rien ou peu de choſe.

Cette langue, que l'on dit ſi étendue (*a*), qu'il falait au moins trois ans pour que les amateurs la ſuſſent convenablement, avait déja beaucoup perdu du tems de Boëce, & ſes caractères nombreux étaient alors réduits à ſeize.

Chaque regne a eu ſes Muſiciens fameux, qui faiſaient autant d'effet ſur les oreilles de ces tems-là, que les Poëtes lyriques en faiſaient du tems des Grecs. Les chanſons du comte de Champagne valaient peut-être celles de Tyrtée ; & quoique nous ne puiſſions pas plus juger de l'effet des unes que de celui des autres, je crois qu'on peut aſſurer que ces chanſons Greques & Champenoiſes nous déplairaient également, s'il nous était poſſible de les entendre.

Juſqu'à Lulli, la Mélodie (ou le Chant) n'avait été qu'agréable ; il fut le premier qui la rendit ſavante, & ce premier pas le met, à nos yeux, fort au-deſſus de tous les Muſiciens Grecs & Romains qui ont exiſté, du moins à en juger par ce qui nous reſte de ce qu'on en a écrit. Depuis Jubal juſqu'à Lulli, nous ne croyons qu'à un plain-chant, qui a varié dans tous les ſiecles. Lulli, Corelli, Vivaldi & quelques autres, ont ſoumis ce plain-chant aux loix invariables de la meſure ; & nous commencions à ſentir le prix de leurs travaux, lorſque Rameau parut. Ce grand homme, qui ſut employer auſſi bien qu'eux leur douce mélodie, créa, pour ainſi dire, l'harmonie, par les richeſſes & la variété dont il l'embélit ; & c'eſt cette harmonie que Rameau, par ſes découvertes, a élevée en ſcience, que nous appelons *la Muſique*.

En vain de froids amateurs de l'Antiquité voudraient nous perſuader

(*a*) Voyez le Dictionaire de Rouſſeau (Art. *Notes*).

que la Mélodie seule est ce que l'on doit appeler *Musique :* en vain vanteront-ils les effets fabuleux d'une flûte acompagnant une voix à l'unisson ou à l'octave; si jamais la Musique a pu causer des effets singuliers, ce n'est que par une harmonie forte, puissante, pénétrante; mais comme rien ne prouve que les Grecs sussent seulement ce que c'était que l'*harmonie*, dans le sens que nous donnons à ce mot, on peut révoquer en doute la réalité des effets merveilleux qu'on attribue à leur Musique.

On nous répondra qu'ils conaissaient l'harmonie, puisqu'ils composaient à plusieurs parties: 1°. parceque Séneque dit dans son épître 84; « que les chœurs sont composés de voix moyenes, de dessus, de basses, » des hommes, des femmes & des flûtes: cependant, dit-il, on ne démêle aucune de ces voix en particulier, parcequ'elles sont confondues les » unes avec les autres; mais on les entend toutes ». (Belle harmonie que celle où l'on ne distingue pas les parties!)

2°. Parceque Platon défend aux jeunes gens, l'usage des différentes parties dans les acompagnemens, & veut qu'on ne joue jamais sur la lyre que ce que la voix chante; la contrariété des chants, ainsi que le mélange du grave & de l'aigu, pouvant embarasser l'esprit d'un jeune homme qui n'a que trois ans à donner à la Musique.

On en peut conclure seulement, qu'ils mêlaient les voix avec les instrumens, & que tout au plus ils conaissaient l'acord de la quinte, de la quarte & de l'octave, comme nous dirions *ut sol*, quinte; *sol ut*, quarte, & *ut ut*, octave, dans *ut sol ut*. Car les Grecs n'admétant pas les tierces au rang des consonances, c'est-à-dire, des sons qui pouvaient être entendus ensemble, relativement à l'acord de leurs instrumens; ne les regardant que comme des intervalles propres à être employés dans la Mélodie, ainsi que le ton, les sixtes, &c. ils ne pouvaient pas même avoir ce que nous appelons *l'acord parfait.* Mais l'eussent-ils eu, cet acord parfait, quelle harmonie fera-t-on résulter de ce seul élément, de ce seul acord?

Perrault, dans son *Parallele des Anciens & des Modernes*, & le savant Sauveur, (*a*) l'un des meilleurs écrivains sur la Musique anciene, affirment:

(*a*) Voyez les Mémoires de l'Académie des Sciences.

» que la Musique des Anciens ne consistait que dans un simple chant, » & qu'elle n'a jamais connu ce que c'est qu'une *basse*, une *taille* & une » *haute-contre* ».

Mais pour se convaincre facilement, que les Grecs n'avaient jamais senti ni étudié ce que nous appelons *harmonie* (*a*), & même n'en faisaient aucun cas; il faut lire dans les *Entretiens sur l'état de la Musique Greque*, les pages 27 & 28. L'étranger demande à Philotime, « si, dans le chant, » les sons qui composent un acord, ne se font jamais entendre en même » tems? »

Philotime répond :

« Le chant n'est qu'une succession de sons; les voix chantent tou» jours à l'unisson ou à l'octave, qui n'est distinguée de l'unisson, que » parcequ'elle flate plus l'oreille. Quant aux autres intervalles, elle ne » juge de leurs raports, que par la comparaison du son qui vient de » s'écouler avec celui qui l'occupe dans le moment. Ce n'est que dans » les concerts, où les instrumens acompagnent la voix, qu'on peut dis» cerner des sons différens & simultanés; car la lyre & la flûte, pour

(*a*) M. l'Abbé Roussier, dans son excellent *Mémoire sur la Musique des Anciens*, dit, page 9, que la Musique des Anciens étant intimement unie à la Poésie, les sons de la Musique n'étaient que comme les accens qui devaient fortifier l'expression. Nous blâmons, comme lui, M. Philidor, de reprocher à sa nation, dans son *Prospectus d'Ernelinde*, d'avoir *prétendu faire une science* de la Musique. Il a d'autant plus de tort, que ce n'est que depuis quelques siecles que la Musique est devenue une science, car ce n'en était certainement pas une du tems des anciens, excepté les premiers élémens, qui n'étaient fondés que sur la plus simple Géométrie. Il est bon d'observer que le mot *harmonie*, chez les Grecs, ne signifiait jamais que *proportion*, *rapport*, *convenance*.

Harmonice, est scientia quæ modulatæ seriei naturam contemplatur, eamque effectui destinat.

Euclide, page 1. *Introd. Harmon.*

Harmoniam ex intervallis sonorum nosse possumus, quorum varia compositio harmonias etiam efficit plures.

Cicero. Tuscul. 1, n° 34.

« On peut bien comprendre, que différens tons qui se succedent les uns aux autres, » & qui sont variés avec art, forment des acords harmonieux ».

» corriger la simplicité du chant, y joignent quelquefois des traits & » des variations, d'où résultent des parties distinctes du sujet principal. » Mais elles reviennent bientôt de ces écarts, pour ne pas affliger trop » long-tems l'oreille étonée d'une pareille licence ».

Le plus grand des Musiciens qui aient paru jusqu'à présent, selon nous, c'est, sans contredit, Rameau.

Son système de la basse fondamentale, malgré quelques erreurs qui lui sont échapées en l'exposant dans ses écrits, l'immortalisera à jamais. Ses chœurs sublimes ont toujours eu, auront toujours le plus grand effet, & passeront aux siecles futurs, ainsi que ses airs de danse (*a*).

CHAPITRE XII.

De la Saltation ou *Musique Hypocritique* (*b*).

Les Grecs nommaient cet art *Orchesis*, & les Romains *Saltatio* (*c*). Il consistait chez eux, dans l'imitation de tous les gestes & de tous les mouvemens que les hommes peuvent faire. Varron nous dit (*d*) que

(*a*) Rameau a fait des découvertes vraies, & en a tiré quelquefois des conséquences fausses: il a tout donné à l'harmonie, & il a presque compté la mélodie pour rien: ce système convenait à merveille à notre Opéra..... L'harmonie fait beaucoup de plaisir, nous y trouvons de la symétrie, nous y saisissons des raports, nous y découvrons des proportions, & de plus elle a sur nous un effet physique (que certainement la mélodie n'a pas). Une suite d'acords, quoiqu'ils ne soient pas liés par un chant, nous éveille & nous donne plus d'existence: ils agissent sur le genre nerveux..... Si l'harmonie ne plaisait pas par elle-même, pourquoi les préludes sur le clavecin ou sur le *piano-forte*, feraient-ils tant de plaisir?.....

Lettre à M..... sur l'Opéra, par M. le Marquis de S. L....

(*b*) Ce nom vient d'*Hypocrite*, qui, dans son sens propre, signifie, *qui contrefait*; & c'était le nom le plus ordinaire que les Grecs donnassent à leurs comédiens.

(*c*) Les Anciens l'appelaient aussi quelquefois *chironomie* ou *regle de la main*.

(*d*) *Saltatores autem nominatos Varro dicit ab Arcade Salio, qui primus docuit Romanos adolescentes nobiles saltare.*

Isidore, liv. 18, ch. 50.

le mot *faltatio* ne vient pas de *faltus*, qui fignifie *faut*, mais de l'Arcadien *Salius*, qui le premier enfeigna cêt art aux Romains. Il faut donc ne pas confondre, comme nous le faifons, la danfe avec le faut, & fe fouvenir que la véritable danfe des Anciens, était une imitation (*a*) des démarches, des atitudes du corps, des geftes, en un mot, de toutes les démonftrations, dont les hommes acompagnent ordinairement leurs difcours, ou dont ils fe fervent quelquefois pour faire comprendre leurs fentimens fans le fecours de la parole.

Suivant Athénée, *Théleftes* avait été l'inventeur de cette efpece de danfe, que nous appelons *Art du gefte.*

Cet Art fe fubdivifait en plufieurs efpeces, & avait produit, chez les Anciens, un fi grand nombre de danfes différentes, que *Meurfius* a compofé de leurs noms & de leurs genres, un dictionaire entier.

C'était de tous les arts muficaux, celui que les Anciens aimaient le plus, & qui était le plus utile à tous les états, puifqu'il enfeignait depuis l'Hiftrion jufqu'à l'Orateur.

Les geftes de la danfe antique, ou plutôt de la faltation, devaient fignifier quelque chofe, & être un difcours fuivi.

Apulée nous a laiffé la defcription d'une repréfentation du jugement de Pâris, exécutée par des pantomimes; il ne fe fert que du mot *marcher*, & dit que *Vénus ne déclamait que des yeux*; auffi les Anciens ne vantaient que rarement les jambes & les pieds de leurs danfeurs, mais fouvent les bras & les mains. Il fallait cependant, qu'il y eût quelque différence entre les geftes des acteurs & ceux des orateurs; car Quintilien nous dit, qu'il ne faut pas qu'un orateur prononce comme un comédien, ni qu'il faffe fes geftes comme un danfeur (*b*). On divifait alors les geftes en deux claffes, les *naturels* & les *artificiels*. Les *naturels* étaient ceux dont on fe fervait en parlant, & qui donnaient plus de force aux difcours, & ceux qui, fans parler, fignifiaient certaines chofes, comme, en France, de lever la main droite, les doigts tournés en haut, & de les ramener plufieurs fois avec viteffe vers le corps, fignifie qu'on invite quelqu'un à s'approcher de foi.

(*a*) Voy. *les Réflexions critiques fur la Poéfie & fur la Peinture*, par M. l'Abbé *du Bos*.
(*b*) *Non comœdum in pronunciatione, non faltatorem in geftu facio*.

Les gestes *artificiels*, étaient ceux qui servaient à exprimer les choses raisonées qu'avaient à dire (*a*) ceux qui ne voulaient pas parler. On sent combien ils devaient être étudiés & différens de ceux qui ne faisaient qu'ajouter de la force aux discours; puisqu'ils supléaient aux paroles, & que souvent même (à ce que nous certifient les Anciens) ils étaient plus expressifs.

Ces derniers gestes n'étaient point nécessaires aux orateurs, qui pouvant tout dire, n'étaient pas obligés de supléer à rien, & n'avaient que de l'expression à donner à ce qu'ils disaient (*b*).

Voilà pourquoi Quintilien fait cette distinction entre l'orateur & le comédien. Il serait possible d'en faire une autre entre l'acteur & le pantomime, car le premier doit rejetter une grande quantité des gestes du second, comme n'étant pas assez nobles, & lui étant inutiles.

Cicéron (*c*) veut bien qu'un homme qui se destine à parler en public, tâche d'acquérir la grâce & l'air aisé de Roscius, mais il ne veut pas qu'il le copie servilement dans ses gestes. Cassiodore appele *Musique muete*, l'art des gestes: « Celui des arts musicaux (dit-il), qui montre » à parler sans ouvrir la bouche, à dire tout avec les gestes, & qui » enseigne même à faire entendre, par certains mouvemens des mains » comme par différentes atitudes du corps, ce qu'on aurait bien de la » peine à faire comprendre par un discours suivi, ou par une page » d'écriture ».

Cependant cet art n'était pas poussé à un point si prodigieux, que le

(*a*) La *Logique* divise tous les signes en deux genres, les *signes naturels* & les *signes d'institution*, (que nous appelons *artificiels*). La fumée, dit-elle, est le signe naturel du feu; mais la courone n'est qu'un signe d'institution de la royauté. L'homme qui se bat la poitrine, fait un geste naturel qui marque un saisissement, mais celui qui décrit, en gesticulant, un front ceint du diadème, ne fait qu'un geste d'institution qui signifie une tête couronée.

(*b*) Dans une pantomime, un acteur qui voudrait exprimer qu'il en soupçone un autre d'être malade, prendra son bras & lui tâtera le pouls; ce geste ne peut être trouvé ridicule. Si un orateur, en déclamant sur le même sujet, faisait le même geste, on se moquerait de lui avec raison. Les gestes de l'orateur & ceux de l'acteur, ne doivent donc pas être les mêmes.

(*c*) *De Oratore*, livre premier.

raport entre le geste & la chose signifiée, pût être toujours deviné sans interprete. S. Augustin nous dit, *que quelquefois cela était impossible, quand on n'avait pas appris le langage de la danse antique.* Quelquefois aussi on le chargeait de maniere à se rendre ridicule, & ce qui plaisait dans un acteur, faisait rire dans un orateur. On disait d'Hortensius, rival de Cicéron, *qu'après avoir été long-tems comédien, il étoit devenu comédiene*, & on ne l'appelait plus que *Dionysia* (*a*).

Le terme *danser* servait également pour exprimer l'action de faire des gestes, & celle de jouer la comédie. Ainsi la danse de ce tems-là ne ressemblait pas plus à la danse du nôtre, que notre Musique ne ressemble à celle des Anciens.

Chez nous l'art de la Musique, n'est que celui de combiner & de rendre des sons. Chez eux cet art renfermait, outre ce que nous venons de dire, la Poésie, la Saltation (ou la danse) l'art Dramatique, & quelquefois la Théologie & la Politique.

Notre danse ne comprend aujourd'hui que les atitudes, les pas, les grâces & les sauts. Celle des Anciens renfermait, outre cela, l'art d'exprimer sans paroles, & de jouer la comédie (*b*), & même la tragédie (*c*).

L'art du geste convenable à la déclamation théâtrale, se partageait en trois arts.

1°. Le geste propre au tragique.

2°. Celui dont on se servait dans le comique.

3°. Le geste nécessaire à la déclamation des satyres. Lucien dit cependant; que souvent on mêlait les gestes propres à la satyre, avec ceux qui sont propres à la comédie.

(*a*) Célebre danseuse citée par Aulugelle, dans ses nuits attiques, *Livre 18, chap. 9.*

(*b*) Aristide Quintilien, appele Roscius un célebre *danseur* (*orchestam* en Grec).

(*c*) Un des amis d'Ovide lui écrivait que sa tragédie de Médée était fort suivie; il lui répondit:

Carmina quòd pleno saltari nostra theatro,
Versibus & plaudi scribis, amice, meis, &c.

« Quand vous m'écrivez que le théâtre est plein, lorsqu'on y *danse* notre piece; » & qu'on applaudit à mes vers, &c. »

Trist. Liv. V, Eleg. 7, v. 25.

C'était la Musique qui enseignait à exécuter tous ces gestes, & c'est cette Musique instrumentale qu'on appelait *hypocritique*; elle était aidée de la Musique *rhythmique*, qui lui indiquait les momens, en lui marquant les mouvemens.

Lorsqu'un acteur faisait les gestes pendant qu'un autre récitait, l'union de ces deux Musiques les forçait d'aller toujours ensemble; & Quintilien dit *qu'on tâchait d'établir une proportion entre les gestes, & les mots que disait l'orateur, de maniere que son action ne fût ni trop fréquente ni trop interrompue.*

En écrivant leurs vers, ils écrivaient au-dessus, les gestes que devaient faire les histrions, mesure par mesure; & c'est cet art d'écrire (*a*), que nous n'avons plus, & que nous ne pouvons pas même concevoir. Séneque, *Ép.* 121, nous assure qu'on voyait avec étonement sur la scène, que le geste des comédiens éteignît la parole, malgré la vîtesse de la langue; il entend sans doute, que le Déclamateur & le Gesticulateur s'acordaient ensemble on ne peut pas mieux: & nous voyons dans Lucien, qu'un geste hors de mesure, passait pour une faute capitale; ce qui avait donné naissance au proverbe Grec, *faire un solécisme avec la main.*

L'habitude des spectacles avait rendu le peuple si conaisseur dans cet art, que la moindre faute était aussi-tôt aperçue & impitoyablement sifflée. C'est ainsi que de nos jours les parterres de l'Opéra & de la Comédie Italiene, souvent remplis de gens qui ne savent pas un mot de Musique, la jugent au moins aussi bien que ceux qui s'y conaissent le mieux; tant l'habitude peut supléer à tout.

L'art de la saltation étant entierement perdu, on ne peût en parler que par conjectures; mais ce qui n'est pas douteux, c'est que les Comédiens anciens (*b*) excélaient dans cette partie de la déclamation.

La signification de *Saltatio* empêche de trouver ridicule que les chœurs

(*a*) Aristide Quintilien *de Musica*, dit que le Rhythme musical regle aussi bien le geste, que la récitation des vers.

(*b*) Il est à remarquer que Tertullien a dit, que le geste était aussi séduisant que le discours qui tenta la premiere femme.

Ipse gestus colubrina vis est.

des

des anciens *dansassent* même dans les endroits les plus tristes de la Tragédie, puisque ce genre de danse qu'Aristote prescrit dans sa Poétique, ne signifie que les gestes (ou actions) que l'on faisait faire aux chœurs.

Un de ces chœurs fut représenté avec tant de force & de pathérique, dans la Tragédie des *Euménides* d'Eschyle, qu'il fit acoucher sur le Théâtre d'Athènes plusieurs femmes grosses. Cet évenement fut cause, que les Athéniens réduisirent à 15 ou 20 persones le nombre des (*a*) Acteurs de ces chants terribles, où il y avait quelquefois 50 personages. Et ce ne fut pas par économie; car ils ne plaignaient pas la dépense pour ce genre de plaisir: la représentation de trois Tragédies de Sophocle (dit M. l'Abbé du Bos) coûta plus cher aux Athéniens, que la guerre du Péloponèse. On sait les dépenses immenses des Romains pour élever des Théâtres, des Amphithéâtres & des Cirques. On admire encore les ruines de ceux qui sont tombés; & le salaire excessif qu'ils donnaient à leurs Acteurs, prouve qu'ils n'épargnaient rien dans ce genre. Ésopus, célebre Comédien, contemporain de Cicéron, laissa à son fils plus de cinq millions amassés à jouer la Comédie, que ce fils dissipa en fort peu de tems. Le fameux Roscius avait, selon Macrobe, près de 900 livres par jour, qu'il touchait des deniers publics. Roscius se trouvant assez riche, par reconaissance pour les bienfaits des Romains (*b*), joua la Comédie pendant 12 ans pour rien.

Macrobe nous dit aussi, que César donna vingt mille écus à Labérius, pour engager ce Poëte à jouer lui-même dans une piece qu'il avait composée.

Ce goût pour les Théâtres continua pendant près de 1000 ans. Ammien Marcellin, qui vivait sous l'Empire de Constantin *le Grand* nous dit: « Dans combien de nos maisons cultive-t-on encore les » Arts libéraux? on n'y entend plus que chanter & jouer des instru- » mens. On ferme les bibliotheques comme on ferme les tombeaux

(*a*) Lulli avait placé dans la pompe funebre de Psyché, dans celle d'Alceste, dans le second acte de Théſée, dans le quatrieme d'Atys, & dans la premiere scène des quatre actes d'Isis, des ballets sans pas ni sauts, & uniquement d'action, qui eurent le plus grand succès. Ce fut un nommé *d'Olivet*, qui, sous les ordres de Lulli, fit exécuter ces *ballets d'action*, & apprit aux personages des chœurs & des ballets, à représenter sans danser ni chanter.

(*b*) Voyez Cicéron dans son *Oraison pour Roscius*.

» pour jamais, & l'on ne songe qu'à faire faire des lyres énormes, des » flûtes de toute espece, & tous les instrumens qui servent à régler le » geste des Acteurs. *Tibiæque & Histrionici gestûs instrumenta non levia* ». Il y en avait donc de destinés à cet usage.

Ce fut alors que l'art de la Saltation fut perfectioné; que les Comédiens oserent entreprendre de jouer toutes sortes de pieces de Théâtre, sans ouvrir la bouche : on les nomma *Pantomimes*, ce qui signifie *Imitateurs de tout*. Cependant souvenons-nous qu'il n'était pas donné à tout le monde de les entendre, & qu'il fallait pour cela en avoir la clé. S. Augustin (*de Doctrin. Christ.* l. 2.) nous dit, *Histriones omnium membrorum motibus, dant signa quædam scientibus, & cum oculis eorum fabulantur.* Et dans les commencemens il fallait qu'un Crieur public avertît le peuple à haute voix, sur le Théâtre, des sujets que les Pantomimes allaient représenter avec leur jeu muet. C'est encore S. Augustin qui nous assure, que peu de tems avant lui, on pratiquait cet usage sur le Théâtre de Carthage.

Sidonius Apollinaris, dans un Poëme à la louange de la ville de *Narbonne*, qui est adressé à *Consentius*, Citoyen de cette ville, lui dit, entr'autres choses : « Vous êtes d'abord au fait de ce que (a) *Caramallus* & *Phabaton* représentent : quoiqu'ils ne prononcent pas une parole, & qu'ils ne s'expliquent » que par des gestes, des signes, & par des mouvemens de la main, du genou, de la jambe, ou de tout le corps; vous devinez, dès la premiere » représentation, si c'est Jason, Thyeste, ou quelqu'autre personage, &c. »

Ce fut, dit-on, à leur sujet que cette Epigramme fut faite :

Tot linguæ quot membra viro : mirabilis est ars,
Quæ facit articulos, ore silente, loqui.

« Tous les membres du corps d'un Pantomime sont autant de langues, à » l'aide desquelles il parle sans ouvrir la bouche. »

Au reste, S. Cyprien n'aimait pas ce genre de spectacles; car il le définit « un monstre, qui n'est ni homme ni femme, dont toutes les manieres &

(a) *Coram te Caramallus aut Phabaton,*
Clausis faucibus, & loquente gestu,
Nutu, crure, genu, manu, rotatu,
Toto in schemate vel semel latebit?

Caramallus & Phabaton étaient deux célebres Pantomimes, dont il est fait mention dans les lettres d'Aristénete, & dans Léontius le Scholastique.

» tous les mouvemens sont plus lascifs que ceux d'aucune Courtisane, & » dont l'art consiste à prononcer avec son geste. Cependant, ajoute-t-il, » toute la ville se met en mouvement, pour lui voir représenter, en gesticulant, les infamies de l'Antiquité fabuleuse ».

Il nous apprend encote, qu'on faisait aux Pantomimes la même opération que l'on fait de nos jours à certains Chanteurs d'Italie, afin de leur conserver dans tout le corps une souplesse, que des hommes faits ne peuvent avoir, & que le maître qui savait faire ressembler davantage un homme à une femme, était celui qui passait pour avoir fait le meilleur disciple.

L'art de la Pantomime ne fut inventé que sous Auguste, par Pylade & Batyle, qui l'exercerent à Rome: ce qui fait dire à Lucien, que Socrate n'avait vu *la danse* que dans son berceau.

Ils représentaient leur piece (*fabulam saltabant*) au son de plusieurs flûtes, d'une espece particuliere qu'on appelait *Tibia Dactylica.* Une chose bien étonante, & qui cependant est affirmée par presque tous les Auteurs qui ont parlé des Pantomimes, c'est qu'ils se privaient (de ce qui nous paraît aujourd'hui devoir être le plus grand avantage de ce genre) du jeu du visage; car il est constant qu'ils jouaient masqués, ainsi que les autres Comédiens: aussi M. l'Abbé du Bos dit-il *qu'il fallait qu'ils eussent de l'expression de reste.*

Lucien dit expressément, que le masque du Pantomime n'avait pas une bouche béante, comme les masques des Comédiens ordinaires. La passion que l'on conçut à Rome pour ce genre de spectacle, & pour ceux qui l'exécutaient, ne peut se concevoir. Séneque nous dit (*a*): « La ville de » Rome regorge de Professeurs qui enseignent cet art, & qui ne manquent » pas de disciples; ils trouvent des Théâtres dans toutes les maisons. Les » maris & les femmes se disputent à qui leur donnera le *Latus.* »

Gallien nous apprend, qu'ayant été appelé pour voir une femme de qualité, ataquée d'une maladie singuliere, il découvrit par les altérations qui survinrent à la malade, quand on parla d'un certain Pantomime devant

(a) *Harum artium multi discipuli sunt, multique doctores. Privatim urbe totâ sonat pulpitum: mares uxoresque contendunt uter det* Latus *illis.*

Nat. quæst. liv. 7, ch. 32.

elle, que sa maladie ne venait que de l'amour effréné qu'elle avait pour lui, & des efforts qu'elle faisait pour le cacher.

Voilà ce que nous avons cru devoir raporter sur l'art de la Saltation. Ceux qui seront curieux de voir sur ce sujet une infinité de détails intéressans, doivent lire l'excellent ouvrage de l'Abbé du Bos, dont nous avons tiré la plus grande partie de ce que nous avons dit.

CHAPITRE VIII.

Des Jeux publics chez les Grecs & chez les Romains.

Les *Jeux publics* des Anciens (*a*) étant presque toujours acompagnés de Musique vocale & instrumentale, nous avons cru devoir en donner une idée.

Ces jeux se donnaient d'abord par un motif de Religion, pour amuser le peuple; mais dans la suite la Religion n'en fut plus que le prétexte. On les avait d'abord consacrés pour apaiser la colere des Dieux, pour mériter leur faveur, ou pour le salut du peuple. Nos peres s'imaginaient que, par le culte extravagant qu'ils ofraient à la Divinité, ils la rendaient sensible à leurs vœux.

Delà vint chez les Romains cette foule de jeux du Cirque, du Théâtre, de l'Amphithéâtre, qui étaient tous compris sous la dénomination générique de *Jeux sacrés*, lorsqu'ils étaient relatifs à quelque Divinité; & de *Jeux votifs*, *Jeux extraordinaires*, *Jeux funebres*, lorsqu'ils devaient apaiser la colere des Dieux infernaux. On les enrégistrait dans les actes publics, & ils étaient anoncés comme les jours de solemnité. Les énormes dépenses avec lesquelles on les célébrait, monterent à des sommes si prodigieuses, que plusieurs fois le Sénat fut obligé de les réprimer & de les fixer.

Les Édiles Curules, & les Préteurs, avaient l'intendance des jeux solemnels, dont le jour était fixé. A l'égard des jeux particuliers, comme les fu-

(*a*) Voyez le Dictionaire des Antiquités, par Pitiscus.

nebres, ils ne s'en mêlaient point. Ils étaient obligés de donner les premiers à leurs frais; & c'eſt ſur le refus que firent les Plébéiens de s'en charger, qu'on élut à leur place deux Patriciens, qui conſentirent volontiers à faire cette dépenſe, ſi on les faiſait Édiles; c'eſt pourquoi on les créa ſur le champ Édiles Curules. Ce fut donc à eux à ordonner les jeux, à y préſider, & à diſtribuer les prix aux vainqueurs. Vers le déclin de la République, ce droit paſſa à d'autres Magiſtrats, & enſuite les Empereurs ſe l'attribuerent. Ainſi que chez les Romains, les jeux publics étaient chez les Grecs une partie eſſentiele de la Religion. Il y en avait toujours dans les fêtes ſolemneles conſacrées aux Divinités & aux Héros. Entre tous ces jeux, dont nous donnerons une légere notice, il y en avait quatre très célebres, qui ſervirent de modele aux jeux des Romains. C'étaient les *Olympiques*, les *Pythiques*, les *Néméens* & les *Iſthmiques*.

On peut encore y ajouter les Jeux *Platéens*, inſtitués à Platée en l'honneur de Jupiter. Il y avait à Olympie ſix autels, conſacrés aux douze Dieux protecteurs des jeux qui s'y célébraient. Tous les combatans avaient coutume de ſacrifier à ces ſix autels avant la célébration des jeux (*a*).

Dans les grands jeux, outre les prix que l'on propoſait pour les exercices du corps, on en donnait auſſi de Poéſie & de Muſique.

Aux jeux Pythiques, la Poéſie conſiſtait en des hymnes à l'honeur d'Apollon, qui préſidait à ces jeux.

Le prix de la Muſique était ordinairement un vaſe à trois pieds, ſur lequel on gravait le nom du vainqueur & celui de ſa tribu. On ſuſpendait enſuite ce monument dans le Temple du Dieu dont la fête ſe célébrait alors. Ceux qui remportaient la victoire dans les quatre anciens jeux ſacrés de la Grece, à quelque ſorte de combat que ce fut, étaient appelés *Periodoniques*, nom qui leur fut donné du mot *Période*, parceque ces jeux revenaient à des époques fixes.

La magnificence avec laquelle on les célébrait, attirait non-ſeulement de toute la Grece, mais encore des pays éloignés, une multitude infinie de

---

(*a*) Cependant il faut convenir auſſi que ces peuples, naturelement guerriers, avaient introduit dans leurs ſpectacles, différentes ſortes d'exercices du corps, pour préparer les jeunes gens à la profeſſion des armes, pour fortifier leur ſanté, & les faire à la fatigue.

ſpectateurs & de combatans. On ne donnait aux vainqueurs qu'une ſimple courone d'olivier, ou de laurier, ou d'ache, tantôt verd, tantôt ſec ; & cependant les Grecs ne concevaient rien de comparable à la victoire qu'on remportait dans ces jeux, & ils ne croyaient pas qu'il fût permis à un mortel de porter plus loin ſes deſirs. C'eſt pour cela qu'Horace, en parlant des vainqueurs Olympiques, les éleve au-deſſus de tout, & les met au rang des Dieux.

Sunt quos curriculo pulverem olympicum
Collegiſſe juvat, metaque fervidis
Evitata rotis, palmaque nobilis,
Terrarum Dominos evehit ad Deos.

« Tel aime à faire rouler un char bruyant au travers des nuages de pouſſiere, » dans les Jeux Olympiques. Si, malgré la rapidité de ſes roues, il a eu » l'adreſſe d'éviter la borne, & d'enlever la victoire à ſes rivaux, il s'égale » aux Dieux maîtres de l'Univers. »

Horace, Livre premier, Ode premiere.

Jeux Olympiques.

Ces jeux ſe célébraient à Olympie (*a*) dans l'Élide, ſur les bords du fleuve Alphée. (*b*)

(*c*) Le plus ancien des Hercule était Dactyle du Mont Ida en Crete, & avait cinq freres, *Péonéus*, *Epimede*, *Jaſius* & *Ida*. Ils vinrent s'établir en Élide, & ce fut là qu'Hercule propoſa à ſes freres de s'exercer à la

(*a*) Voyez Pauſanias, liv. 5.

(*b*) Aujourd'hui le bourg de Longanico ſur l'Alphée, dans la province de Belvedere en Morée.

(*c*) On diſtingue ſix Hercule. » Le plus ancien combatit contre Apollon, pour le trépié » de Delphes; il était fils de Jupiter & de Lyſite; mais du plus ancien Jupiter. Le ſe- » cond était l'Égyptien, fils du Nil, & qui paſſe pour l'auteur des Lettres Phrygienes. » Le troiſieme, à qui l'on faiſait des offrandes funebres, était un des Dactyles du mont Ida. » Le quatrieme était fils de Jupiter & d'Aſtérie, ſœur de Latone, honoré ſingulierement » par les Tyriens, & qu'on dit pere d'une fille nommée *Carthage*. Le cinquieme, nommé » Bel, était adoré aux Indes; & le ſixieme était fils d'Alcmène, & du troiſieme Jupiter. »

Ciceron, *de Natura Deorum*. Livre 3. n° 16.

course, & de donner au vainqueur une courone d'olivier. Telle fut l'origine des Jeux Olympiques, qui eurent Hercule pour fondateur, mais non pas le fils d'Alcmène. Comme ils étaient cinq freres, il voulut que ces jeux fussent célébrés tous les cinq ans.

Quelques-uns prétendent, que Jupiter & Saturne combatirent ensemble à la lute dans Olympie, & que l'empire du monde fut le prix de la victoire. D'autres veulent, que Jupiter ayant triomphé des Titans, institua lui-même ces jeux, où Apollon signala son adresse en remportant le prix de la course sur Mercure, & celui du pugilat sur Mars. C'est pour cela, disent-ils, que ceux qui se distinguaient au *Pentathle* (ce mot vient de deux mots Grecs, & signifie la réunion de *cinq combats* ou exercices : la *Course à pied*, la *Lute*, le *Saut*, le *Palet* & le *Javelot*), dansaient au son des flûtes qui jouaient des airs Pythiens, parceque ces airs étaient consacrés à Apollon, ce Dieu ayant été couroné le premier aux Jeux Olympiques. Cinquante ans après le déluge de Deucalion, Clyménus, fils de Cardis, & l'un des descendans du premier Hercule, surnommé *Idéen*, vint de Crete pour célébrer les jeux, & y consacra un autel à son aïeul sous le titre d'Hercule protecteur. Endymion, fils d'Aëthlius, chassa Clyménus de l'Élide, s'empara du Royaume, & le proposa à ses enfans pour prix de la course. Environ trente ans après, Pélops fit représenter ces mêmes jeux en l'honeur de Jupiter, avec plus de pompe que ses prédécesseurs. Après lui, Amythaon son cousin les donna au peuple. Ensuite Pélias & Nélée les donnerent à frais communs. Augée les fit célébrer, & ensuite Hercule, fils d'Alcmène, lorsqu'il eut pris l'Élide. Le premier qu'il courona, fut Iolas, qui, pour remporter le prix du Char, avait emprunté les cavales d'Hercule, dont il était l'écuyer. Jasius Arcadien eut le prix de la Course à cheval; Castor celui de la Course à pied, & Pollux celui du Ceste, (*a*). On prétend qu'Hercule eut le prix de la Lute & du Pancrace. (*b*) Dans la suite, depuis Oxylus, les Jeux Olympiques furent interrompus jusqu'à Iphitus,

(*a*) Le *ceste* était une espece de gantelet fait de cuir de bœuf. Les premiers étaient de cuir doux, mais dans la suite on les fit de cuir fort dur. Les combatans s'en couvraient les mains & les bras jusqu'au coude, par le moyen de plusieurs couroies; & avec ces ganteléts, ils se portaient des coups terribles.

(*b*) Le *pancrace* était un exercice composé de la lute simple & de la lute composée,

qui les rétablit. On en avait presque perdu le souvenir ; & à mesure qu'on se rappelait quelques-uns de ces jeux, on les ajoutait à ceux qu'on avait déjà retrouvés. (a)

Ce fut environ cent-huit ans après, que l'on commença à compter par Olympiades, (b) la 27e Olympiade après la célébration des jeux par Iphitus.

Suivant le calcul du Pere Petau, cette premiere Olympiade commença l'an de la période Juliene 3938, l'an du monde 3208, 776 ans avant l'Ere Chrétiene ; & les Jeux Olympiques se célébrerent tous les quatre ans, vers le solstice d'été, pendant cinq jours, à commencer depuis le onze de la lune jusqu'au quinze.

(a) De tous les historiens Grecs dont les ouvrages nous restent, & qui comptent par olympiades, le plus ancien est Polybe. C'est à cette maniere de compter, que nous devons toute la clarté répandue sur l'histoire anciene.

(b) Les Jeux olympiques n'ont pas été célébrés d'abord à égales distances, mais seulement pour solemniser de grands évenemens ; ils ne commencerent à être célébrés régulierement que 776 ans avant J. C. & on les célébra tous les cinquantiemes mois ; c'est-à-dire, le deuxieme mois après l'expiration de quatre ans. Ce fut alors qu'ils servirent d'époque à toute la Grece.

Voyez *l'histoire de la Musique* par Burney.

Voici

Voici le Tableau du rétablissement successif des Jeux Olympiques, ainsi que les noms des Vainqueurs qui remporterent le prix pour la premiere fois.

Olympiades.	Exercices.	Vainqueurs.
1	.... Course à pied..............	*Corèbe*, Eléen.
14	.... Le stade doublé............	*Hypenus*, de Pise.
18	.... La lute & le pentathle.......	*Lampis & Eurybate*, Lacédémoniens.
23	.... Le ceste..................	*Onomastus*, de Smyrne.
25	.... La course du char..........	*Pagondas*, Thébain.
28	.... Le pancrace & la course des chevaux de selle..........	*Lygdamis*, de Syracuse; & *Crauxidas*, de Cranon.
37	.... La course & la lute pour les enfans..................	*Polynie*, Eléen; *Hyposthene*, Lacédémonien.
41	.... Le ceste pour les enfans......	*Philetas*, Sybarite.
75	.... La course par des gens armés...	*Demarat*, d'Hérée.
93	.... La course avec deux chevaox de main................	*Evogoras*, Eléen.
99	.... Deux jeunes poulains à un char..	*Sybariade*, Lacédémonien.
128	.... Deux poulains menés en main..	*Belistiche*, femme de Macédoine.
131	.... La course de poulains montés..	*Tlépolème*, Lycien.
145	.... Le pancrace des enfans........	*Phedime*, Eolien.

Premier jour. Les jeux Olympiques commençaient par un sacrifice à Jupiter.

Second jour. Le *pentathle* & la *course à pied.*

Troisieme jour. Le combat du *pancrace* & *de la lute.*

Quatrieme jour. Les courses de *chars.*

Cinquieme jour. Les courses de *chevaux.*

Une multitude de chevaux & de chars s'assemblaient à la barriere d'Olympie; le signal se donnait, la barriere s'ouvrait, ils partaient.

Les Quadriges étaient une espece de coquille montée sur deux roues, avec un timon fort court, auquel on atelait quatre chevaux choisis, rangés de front, & pouvant en liberté déployer leurs mouvemens & leur ardeur.

Sidonius Apollinaris dit qu'une pierre lancée avec la fronde ou un trait d'arbalète n'allaient pas plus vîte.

Erichton passait pour un héros, parce qu'il avait osé le premier ateler quatre chevaux à ces sortes de chars.

En effet, ces courses étaient dangereuses; tantôt un cheval s'abatait; & le char qui avait peu de vôlume & de poids, recevait une secousse capable de faire trébucher le conducteur, (*a*) qui était ordinairement debout; tantôt les chevaux prenaient le mors aux dents, tantôt l'essieu se rompait; tantôt, en rencontrant un char qu'on voulait devancer, on faisait tous ses éforts pour l'acrocher & pour le renverser.

A Rome, dans le grand cirque, on donnait en un jour le spectacle de cent quadrizes. *Centum quadrijugos agitabo ad flumina currus*, dit Virgile, & on en faisait partir de la barriere jusqu'à 25 à la fois.

Ils n'étaient pas si nombreux à Olympie; & par le plan que nous avons fait lever du cirque de Caracalla, par M. Paris, Dessinateur du Cabinet du Roi, & habile Architecte, il est prouvé qu'il ne pouvait en partir que 12 à la fois.

Selon Calisthene, Alexandre, dans sa jeunesse, disputa le prix aux jeux Olympiques, & ne le dut qu'à sa prudence. La plupart de ses concurrens

---

(*a*) Comment est-il possible que cent mille hommes aient jamais pu se rassembler pour jouir du plaisir de voir briser des chars, & écraser leurs conducteurs; car c'était à qui se renverserait, pour arriver le premier au but. Démosthene dit en prôpres termes, *que rien ne faisait tant de plaisir, que de voir une partie des combatans faire un triste naufrage.* Quelle barbarie!

Le grand danger était en doublant la borne, parce qu'alors tous les chars se raprochaient, & se disputaient à qui raserait la borne de plus près. Alors les trompetes redoublaient leurs fanfares pour animer les hommes & les chevaux.

Les chars des Grecs étaient plus ou moins ornés, selon la qualité des persones. Un char à deux chevaux s'appelait en latin, *biga*. Il fut introduit aux jeux olympiques dans la quatre-vingt-treizieme olympiade, du tems du siege de Troyes. Ils avaient trois chevaux à leurs chars, mais dans les jeux, il n'y en eut jamais qu'à deux & à quatre, qu'on appelait *quadrige*. Ceux-là furent inventés vers la vingt cinquieme olympiade, ainsi la course à quatre précéda celle à deux de plus de deux cent soixante-douze ans; les deux du milieu étaient les moins bons, & le meilleur était le premier à gauche, parceque, comme il fallait aller à gauche pour gagner la borne, c'était ce cheval qui dirigeait les autres.

Cependant on atelait des chars à deux chevaux depuis long-tems, puisque lorsque Laius fut tué par Œdipe, Sophocle nous apprend que son char était traîné par deux chevaux, & c'était plus de cinq cent ans avant la premiere olympiade.

l'avaient devancé; mais leurs chevaux étaient hors d'haleine ; les autres s'étaient brisés en chemin ; il ne poussa ses chevaux que quand il fut près du but ; & comme ils n'avaient pas été forcés, ils eurent bientôt passé tous les autres.

Un nommé Phidolas étant tombé au commencement de la course, sa cavale nommée *Aura*, continua de courir, passa toutes les autres, & alla se présenter devant les Directeurs des jeux, comme si elle avait senti qu'elle remportait la victoire. On n'était pas obligé de courir en persone, puisque Philippe fut proclamé vainqueur à la course des chevaux de selle, dans le tems qu'il était ocupé au siege de Potidée (*a*).

Il y avait deux places dans les jeux publics, l'une destinée pour les courses des gens de pied & pour la Lute, le Pugilat ou le Javelot, le Saut & le Palet, c'était le stade. L'autre pour les courses de chevaux ou de chars, c'était l'hyppodrome. Le plus long stade n'a eu que 100 toises : nous en ignorons la largeur.

Ils avaient tous une borne & une barriere à leurs extrémités opposées.

La longueur de l'hypprodome fut fixée à 4 stades. C'est celle que Plutarque donne à celui d'Athènes. Celui d'Olympie avait un stade de large ; la bariere avait quatre cens pieds de long. Elle se rétrécissait peu-à-peu vers l'hyppodrome, & se terminait en éperon de navire. On y voyait à droite & à gauche, des remises, sous lesquelles se rangeaient les chars & les chevaux. Ils y restaient quelque tems enfermés par de longues cordes tendues d'un bout à l'autre de la cour. Un Dauphin s'abatait de dessus la porte qui conduisait à l'hyppodrome; les cordes qui fermaient les remises s'abataient aussi, & les chars, en sortant de chaque côté, allaient en deux files ocuper leurs places dans la cariere, où ils se rangeaient tous sur une même ligne.

La forme de la place était un quarré long, à l'extrémité duquel était la borne placée au milieu de la largeur, dans une portion d'un quarré

(*a*) Plutarque raporte que ce prince reçut en un jour trois bonnes nouvelles :
La naissance de son fils Alexandre.
La victoire de Parménion, son lieutenant, sur les Illyriens.
Sa victoire aux jeux Olympiques.

beaucoup plus petit, qui la resserrait tellement que, soit à côté, soit devant, il n'y pouvait passer qu'un char de front.

A la suite du terre-plain de l'hyppodrome régnait une tranchée, d'une pente douce, qui terminait sa largeur. Elle était absolument nécessaire dans le cas où l'un des chars venait à se briser contre la borne, autrement cet accident aurait mis fin à la course; mais ceux qui se trouvaient à la suite du char brisé, descendaient alors dans le fossé, & en le parcourant en partie, faisaient alors le tour de la borne, de la seule maniere qui leur fût possible.

A l'un des deux côtés de la place, étaient les sieges des directeurs des jeux près de la bariere; & c'était en s'arrêtant devant ces sieges que se terminaient les courses.

Dans le stade d'Olympie, il y avait, près de la bariere, un monument qu'on disait être le tombeau d'Endimion. Et à la sortie de la bariere de l'hyppodrome, on voyait aussi un monument nommé Tara Ipe, auquel une folle superstition attribuait la propriété de troubler les chevaux.

Dans les cirques, à Rome, on avait érigé des obélisques & d'autres monumens, mais ils ne nuisaient point aux courses, & étaient placés dans l'endroit qu'on nommait l'Epine.

On tirait au sort les places, & on partait au signal donné, c'est-à-dire, lorsqu'on abattait les cordes.

La course du stade était la course simple : elle consistait à parcourir un espace marqué entre deux bornes; ce fut la seule qu'on fit dans les treize premieres olympiades.

La course double était de faire le tour du stade par la droite, de doubler la borne, & de revenir d'où on était parti; elle ne fut admise à Olympie, qu'en la quatorzieme olympiade.

Les longues courses étaient celles des chars, & se faisaient de même que les autres, mais dans la suite on convint de faire trois fois le tour de l'hyppodrome. Quelques-uns disent six.. Suidas dit expressément que ces courses étaient de vingt-quatre stades; or l'hyppodrome ayant quatre stades de longueur, les courses étaient donc composées de six allées & venues, ce qui faisait trois fois le tour complet.

En la cinquantieme olympiade, les Éléens tirerent au sort à qui pré-

fideroit aux jeux. Car auparavant cette époque, c'était les descendans d'Oxylus. Jusqu'à la centieme olympiade, il n'y eut que deux directeurs; alors on en créa neuf, dont trois jugeaient le pentathle, trois la course des chevaux, & les trois autres, les autres combats. Deux olympiades après, on créa un dixieme juge, & en la cent troisieme olympiade, les Éléens furent distribués en tribus, & chaque tribu nomma un juge. Les Éléens ayant été vaincus par les Arcadiens, il ne leur resta que huit tribus, & les jeux n'eurent plus que huit juges en la cent quatrieme. Enfin en la cent huitieme, le nombre de dix fut rétabli, & subsista depuis. Le bois sacré des jeux était consacré à Jupiter. On le nommait *Altis*; il y avait un temple d'ordre Dorique environné de colonnes par dehors; sa hauteur était de soixante-huit pieds, sa largeur de quatre-vingt-quinze, & sa longueur de deux cens trente. *Libon* en fut l'Architecte. Il était couvert d'un beau marbre pentelique taillé en forme de tuiles.

Au-dessus des colonnes, en dehors, on voyait vingt-un boucliers dorés qui avaient été consacrés à Jupiter, par Mummius, Général Romain, lorsqu'il eut pris Corinthe. Sur le fronton de devant, on avait traité le combat de Pelops & d'Œnomaüs; c'était l'ouvrage d'un sculpteur de Thrace. Sur le fronton de derriere, était le combat des Lapithes & des Centaures, sculpté par Alcamene, contemporain de Phidias, & le premier après lui: & l'intérieur du temple représentait les travaux d'Hercule; il y avait deux rangs de colonnes qui soutenaient deux galeries fort exhaussées, sous lesquelles on passait pour aller au trône de Jupiter.

La statue du Dieu était de Phidias, on lisait cette inscription à ses pieds:

Phidias, fils de Charmidas, Athénien, m'a fait.

Le Dieu était d'or & d'ivoire, & assis sur un trône environné de balustres, pour empêcher qu'on ne l'approchât. Ces balustres (*a*) étaient peints admirablement bien par Panenus, frere de Phidias. Devant la statue, le temple était pavé de marbre noir, avec un rebord qui servait à contenir l'huile dont on arosait continuellement le pavé du temple,

(*a*) On peut lire dans le cinquieme livre de Pausanias, la description de ces peintures, & les autres détails du temple de Jupiter.

auprès de la ſtatue, pour défendre l'ivoire contre les humidités de la terre.

Dans l'Altis, il y avait un temple conſacré à Pelops, que les Eléens mettaient au-deſſus des héros, comme Jupiter au-deſſus des autres Dieux. Hercule, fils d'Alcmene, qui était arriere-petit-fils de Pelops, lui avait conſacré ce temple.

C'eſt dans le temple de Jupiter qu'étaient les ſix autels dont on a déja parlé.

Le premier conſacré	à Jupiter & Neptune.
Le ſecond	à Junon & Minerve.
Le troiſieme	à Mercure & Apollon.
Le quatrieme	aux Grâces & à Bacchus.
Le cinquieme	à Rhéa & à Saturne.
Le ſixieme	à Venus & à Minerve Ergané.

Au-delà de l'Altis on voyait un édifice nommé l'*atelier de Phidias.* C'eſt-là qu'il avait fait la ſtatue de Jupiter. On y avait conſacré un autel à tous les Dieux.

On voyait enſuite le temple de Junon qui n'avait que ſoixante-trois pieds de longueur. Seize matrones brodaient un voile que l'on conſacrait tous les cinq ans à la Déeſſe. Elles faiſaient auſſi célébrer les jeux en ſon honeur; ils conſiſtaient en une courſe où les jeunes filles ſe diſputaient le prix. Elles avaient alors les cheveux flotans, la tunique abaiſſée juſqu'au genou, & l'épaule droite nue & débaraſſée juſqu'au ſein.

Cette courſe avait été inſtituée par Hippodamie, femme de Pelops. On dit que la premiere qui remporta le prix, fut *Cloris*, fille d'Amphion & de Niobé, & la ſeule échapée aux fleches de Diane.

On voyait auſſi dans l'*Altis*, un autel qui ne ſervait jamais aux ſacrifices. Les joueurs de flûte y diſputaient le prix de leur art. Pauſanias nous décrit plus de mille ſtatues, qui alors ornaient ce bois ſacré. Ce devait être un beau ſpectacle que cette promenade ornée des chef-d'œuvres des plus habiles Maîtres, & rien n'a jamais pu lui être comparé.

On appelait Athletes ceux qui diſputaient le prix. Il falait être libre & Grec d'origine, pour pouvoir s'y préſenter. On exigeait auſſi des mœurs irréprochables. Les juges écrivaient leurs noms & celui de leur pays. Enſuite un hérault faiſait un dénombrement exact des Athletes, afin que chaque ſpectateur pût dire, ce qu'il ſavait ſur leur compte.

Les Athletes faifaient deux fermens.

1°. Qu'ils s'étaient foumis pendant dix mois à tous les exercices & aux épreuves auxquelles leur inftitution les foumettait.

2°. Qu'ils obferveraient religieufement les loix des jeux.

Le fort enfuite décidait de leur rang.

Lucien raporte qu'on plaçait devant les juges, une urne d'argent, dans laquelle on mettait des petites balles, dont le nombre égalait celui des combatans. On écrivait fur deux de ces balles la lettre *A*, fur deux autres la lettre *B*, ainfi des autres; & ceux qui avaient tiré les deux lettres pareilles, combataient enfemble.

Si leur nombre était impair (*a*), celui qui tirait la lettre unique, & qui n'avait point d'ennemi à combattre, demeurait en réferve pour fe barre contre le vainqueur, dans les jeux où il y avait plus de deux concurrens, comme la courfe à pied & à cheval, & celle des chars. Les Athletes étaient nuds dans les courfes à pieds à la lute, au panctace & au pugilat. Dans les autres combats, ils ne quitaient pas leurs habits.

Les jeux commençaient au lever du foleil, par la courfe à pied. Tous les coureurs fe rangeaient fur la même ligne, apuyés à une corde tendue en travers de la lice, & que l'on abatait au fignal donné. La courfe fimple était d'aller au bout du ftade; le ftade doublé était d'aller & de revenir. Il y avait d'autres courfes où l'on faifait quelquefois fix, douze, ou même vingt-quatre longueurs du ftade.

Après la courfe venaient la lute, le pugilat, le panctace (*b*), le difque, le faut & le javelot (*c*).

(*a*) Voyez le Dictionaire des Antiquités, par *M. Furgaut.*

(*b*) Ce fut au Pancrace qu'*Arrachion* fut couroné quoique mort. Il avait été vainqueur en la cinquante-deuxieme & en la cinquante-troifieme olympiade. En la cinquante-quatrieme, ayant vaincu tous fes adverfaires, à la réferve d'un feul : celui-ci lui embaraffa les jambes, & fe jeta à fon cou pour l'étrangler. Arrachion ne put alors que lui écrafer un des doigts du pied; & il en reffentit une fi grande douleur, qu'il lui céda la victoire un moment avant qu'Arrachion, étranglé, ne rendit le dernier foupir. Les Eléens prononcerent en fa faveur, & tout mort qu'il était, il fut couroné. Les Orgiens en uferent de même envers Creugas. Ils le proclamerent vainqueur aux jeux Néméens, parceque Damoxene de Syracufe, fon antagonifte, ne l'avait vaincu que par une lâche trahifon.

(*c*) Paufanias nous apprend qu'auprès d'Olympie, il y avait un Gymnafe appelé

La course des chars (a) qui terminait les jeux, était le plus renommé de tous ces exercices; & l'honeur qu'on en retirait, était recherché par des rois, des princes, & par les plus fameux héros.

Tous les chars partoient au signal, s'éforçaient de tourner la borne qui était au bout de l'hyppodrome, & revenaient à l'endroit d'où ils étaient partis. La borne se trouvait à leur gauche, & ils cherchaient à la raser, en tournant, afin de faire le plus petit cercle possible, & par conséquent moins de chemin que les autres.

Il n'était pas nécessaire que ceux qui aspiraient à la victoire, conduisissent eux-mêmes leurs chars, il suffisait qu'ils fussent présens, ou même qu'ils envoyassent leurs chevaux. Les dames pouvaient aussi combatre, & plusieurs remporterent le prix, non pas en persone, mais en faisant conduire leurs chars (b).

Le prix commençait par les acclamations générales; ensuite on recevait une couronne d'olivier (c) & une palme, qui étaient présentés par le premier des juges. Après quoi l'on promenait le vainqueur dans le stade ou dans l'hyppodrome, & un hérault proclamait à haute voix son nom & celui de son pays.

Lolichmium, qui était ouvert en tout tems à ceux qui voulaient combattre en Littérature, en Poésie, en Musique, &c. Dans la quatre-vingt-onzieme olympiade, Euripide & Xenocles disputerent le prix de la poésie dramatique aux jeux olympiques. Dans ce tems-là la poésie dramatique était acompagnée par des instrumens.

(a) Les courses de chevaux de selle étaient acompagnées par les trompetes, & celles des chars par les flûtes. *Voyez M. Burney.*

(b) Pausanias nous dit qu'il était défendu aux femmes d'assister aux jeux olympiques, & que celles qu'on y aurait surprises, auraient été sur le champ précipitées du Mont Typée. Cependant trois femmes y remporterent le prix de la course des chars. Cynisca, fille d'Archidamus, Roi de Sparte, & sœur du grand Agésilas; Euryleonis, femme Spartiate; & Belistiche, Macédoniene. Peut-être seulement les chevaux leur appartenaient, & des écuyers couraient pour elles.

Il dit ailleurs que la prêtresse de Cérès, Chamyne & d'autres vierges avaient leurs places marquées dans la lyce d'Olympie. Peut-être ne leur était-il défendu d'assister qu'aux combats des Athletes nuds.

(c) Ciceron dit, dans ses tusculanes, qu'une courone d'olivier, à Olympie, était un consulat pour les Grecs. *Olympiorum victoria Græcis consulatus ille antiquus videbatur.*

Quand

Quand les vainqueurs retournaient dans leur patrie, les citoyens allaient au-devant d'eux, ou leur faisaient une espece de triomphe, & montés sur un char à quatre chevaux, ils entraient dans la ville, non par la porte, mais par une breche que l'on faisait exprès.

Outre ces honeurs, on leur acordait des exemptions & des priviléges considérables; on leur assignait des pensions sur le trésor public; ils étaient dispensés de toute charge & fonction municipale; ils avaient la préséance dans les spectacles & aux jeux publics.

A Sparte les Rois les faisaient combattre autour d'eux. A Athènes ils étaient nourris le reste de leurs jours aux dépens de la République; on leur dressait des statues, & on y mettait des inscriptions à leur louange; les plus fameux Poëtes les célébraient; on chantait en leur honeur, dans les Temples, des odes exécutées en grande pompe, avec un zèle religieux; on immortalisait aussi leurs victoires par des monumens qui semblaient braver les injures du tems. Les plus célebres Statuaires, à l'envi les uns des autres, représentaient leurs figures en marbre & en airain, que l'on plaçait ensuite dans les bois sacrés d'Olympie, ornés des emblêmes de la victoire. Du tems de Pausanias on y comptait plus de 500 statues de Dieux & de Héros de la premiere classe, sans y comprendre celles des personages moins considérables.

Le vainqueur de la course à pied avait la préférence sur tous les autres; & c'était par son nom & celui de sa patrie que l'Olympiade était datée (*a*).

Selon Jean Chrysostôme, les Jeux Olympiques furent abolis l'an de J. C. 440; & alors on cessa de compter par Olympiades. Ainsi, depuis le mo-

(*a*) Les jeux olympiques étaient devenus d'une telle importance, que toutes les villes de Grece se croyaient principalement intéressées à leur célébration; & comme elles envoyaient des combatans, elles croyaient partager l'honeur ou la disgrace.

Elles en tiraient des avantages réels.

Les courses de chevaux apprenaient à les bien conduire, & obligeaient à prendre soin des bonnes races.

Les courses à pied procuraient aux jeunes gens de la force & de l'activité.

Les Athletes inspiraient la noble ambition d'exécuter des actions d'adresse & de courage.

ment où l'on commença de compter par Olympiades, ils durerent 1216 ans, & il y eut 304 Olympiades.

Jeux Pythiques.

Les Jeux Pythiques furent institués, dit-on, par Diomède, en l'honneur d'Apollon. Pausanias dit que les Troëséniens le croyaient ainsi; mais il est plus probable que ce fut pour célébrer la victoire de ce Dieu sur le serpent Python. Ils se célébraient à Delphes de quatre en quatre ans, & cet espace s'appelait *Pythiade*. Les premiers jeux ne consistaient d'abord que dans les seuls combats des joueurs de cythare, dans lesquels le vainqueur recevait une courone de laurier.

On dit que ni Orphée, ni Musée ne voulurent jamais s'abaisser à combattre aux jeux pythiques. Hésiode ne fut pas reçu à disputer le prix, parce-qu'en chantant il ne savait pas acompagner de la lyre. Homere vint à Delphes pour consulter l'oracle sur sa santé; mais étant devenu aveugle, il n'y fit aucun usage du talent qu'il avait pour chanter & jouer de la lyre. (*a*)

(*b*) Dans la troisieme année de la 48ᵉ Olympiade, les Amphictyons firent du changement aux Jeux Pythiques. Ils laisserent subsister le prix de

Les Historiens, *Orateurs*, *Philosophes*, *Poëtes* & *Musiciens*, y exerçaient leurs talents, & y étaient inspirés par le desir de la victoire. C'était bien plus à Delphes qu'à Olympie, qu'ils se livraient des combats.

(*a*) Quoique les prix fussent d'environ cinq cens drachmes, les vainqueurs, ne prenaient qu'une simple courone d'olivier. Ils avaient les plus grandes distinctions, & c'est à leurs triomphes que nous devons les odes de Pindare, parce que les plus grands Poëtes s'empressaient de célébrer leurs louanges; Bachillide & Simonide célébrerent, ainsi que Pindare, les triomphes du roi Hiéron.

(*b*) Il n'y eut d'abord d'admis aux jeux pythiques que la Musique & la Poësie; & ce fut à ces jeux que la Musique instrumentale fut séparée de la vocale, par la fondation d'un prix pour les joueurs de cythare sans chant.

Peu après les Amphictyons retrancherent des jeux l'acompagnement des flûtes, disant qu'ils n'étaient propres qu'aux lamentations & aux élégies. Pausanias en donne une

Musique & de Poésie ; mais ils en ajouterent deux autres, l'un pour ceux qui acompagneraient de la flûte, l'autre pour les joueurs de flûte seule.

On institua aussi les mêmes combats qu'à Olympie. Le quadrige fut seulement excepté. Les enfans furent admis à la course du stade simple & à la course du stade double ; mais dans la Pythiade suivante on abolit les prix, & il fut réglé qu'il n'y aurait plus de courones pour les vainqueurs. On retrancha aussi l'acompagnement des flûtes, parcequ'il était triste & propre seulement aux élégies & aux lamentations.

Dans la suite on ajouta aux jeux pythiques la course de chevaux.

Voici le Tableau de l'établissement successif des Jeux Pythiques.

PYTHIADES.	EXERCICES.	VAINQUEURS.
1	Musique & Poésie...........	*Chrysotemis*, de Crete.
2 ...	Musique & Poésie...........	*Céphallen.*
	Acompagnement de flûte......	*Echembrote*, Arcadien.
	Flûte seule..................	*Sacadas*, d'Argos.
5	Les mêmes jeux qu'à Olympie, excepté le quadrige........	
6	Retranchement des acompagnemens de flûte............	
7	La course des chevaux avec les quadriges	*Clisthene*, de Sycione.
8	Les instrumens à corde sans chant	*Agelas*, de Tégée.
20	La course des hommes armés...	*Timœnete*, de Phliasie.
43	Deux chevaux à un char.....	*Execestidas.*
53	Quatre poulains à un char....	*Orphondas*, de Thebes.
61	Le Pancrace des enfans......	*Laïadas*, de Thebes.
62	La course du poulain pour les enfans.....................	*Lycormias*, de Larisse.
69	Un char à deux poulains pour les enfans....................	*Ptolémée*, le Macédonien, Roi d'Egypte.

preuve dans l'offrande que fit *Echembrotus* à Hercule, d'un trépied de bronze, avec cette inscription :

Echembrotus l'Arcadien dédia ce trépied à Hercule, après avoir obtenu le prix aux jeux des Amphictyons, où il acompagna, avec la flûte, les élégies qui furent chantées à l'assemblée des Grecs.

C'était les Amphictyons qui présidaient aux jeux pythiques, & qui les rétablirent avec pompe & magnificence, après qu'ils eurent été presque dans l'oubli pendant une longue suite d'années. Les jeux pythiques étaient célébrés non-seulement à Delphes, comme on vient de le voir, mais encore à *Milet* en Ionie, à *Magnésie*, à *Sidon*, à *Pergame*, & à *Thessalonique*; & par-tout la Musique & la Poésie y étaient les principaux sujets des combats.

Jeux Néméens.

Ils étaient ainsi appelés de Némée, (*a*) ville & forêt du Péloponèse. Ils furent établis par Adraste, & renouvelés par Hercule, après qu'il eut tué le lion de la forêt.

Tous les exercices y étaient admis comme aux jeux olympiques; les vainqueurs étaient couronés d'ache; & ils se célébraient tous les deux ans vers le solstice d'hiver. On y voyait de plus qu'aux autres jeux, des coureurs armés de toutes pieces; ce qui rendait les courses plus difficiles & plus lentes.

Ils avaient été institués en l'honeur d'*Ophelte*, autrement nomé *Archemore*; & d'autres disent en l'honeur de Jupiter.

Jeux Isthmiques.

Ce furent d'abord des jeux funebres institués en l'honeur de Melicerte, Dieu marin, (*b*) par Sisiphe, Roi de Corinthe, frere d'Athamas, Roi d'Orchomene en Béotie, à l'occasion de la mort d'Ino sa femme, qui se précipita dans la mer avec son fils Melicerte. Ces jeux ayant été négligés longtems, Théfée les renouvela, les consacra à Neptune, & leur dona plus d'éclat, à ce que nous dit Plutarque. Ils prirent leur nom de l'Isthme de Corinthe (*c*),

(*a*) Dictionaire de Furgault.

(*b*) Dictionaire de Pitiseus.

(*c*) L'isthme de Corinthe, selon Hérodote, a trente-six stades de largeur, cinq mille pas, selon Mela, c'est-à-dire, une grande lieue d'Allemagne, ou deux petites lieues de France. On a plusieurs fois tenté, mais inutilement, de le percer, & de joindre les deux mers par un canal. Quatre Empereurs Romains ont formé ce projet, & pour l'exécuter, se sont engagés dans des dépenses énormes; mais avec toute leur

qui était le lieu où on les célébrait. Après la ruine de cette ville, les Romains firent célébrer les jeux à Sicyone, & on les rétablit à Corinthe, lorsque la ville fut rebâtie. Dans les commencemens on les célébrait pendant la nuit (*a*); on les interrompit pendant longtems à cause des meurtres & des vols qui se commettaient sur les grands chemins. En les rétablissant, Théfée voulut qu'ils fussent célébrés pendant le jour, & exigea des Corinthiens que les Athéniens y fussent assis au premier rang; on les célébrait tous les trois ans, pendant l'automne. C'est Pindare qui nous l'aprend dans la 6e Ode. En quoi il est plus croyable que Pline & Solin qui veulent qu'on ne les célébrât que tous les cinq ans. Ils étaient remplis d'une foule de spectateurs qui y venaient de toutes parts, & ainsi qu'aux jeux olympiques on y proposait toutes sortes de combats gymnastiques & athlétiques. Les Corinthiens étaient juges & intendans des jeux; les courones étaient d'abord des branches de pin (*b*), ensuite de l'ache. Le concours des spectateurs était si grand, qu'il n'y avait que les principaux des villes considérables qui pussent y assister. Athènes n'y avait de place que ce qu'en pouvait couvrir la voile d'un navire.

Ce fut aux jeux isthmiques qu'arriva cet événement si fameux (*c*) & si cher à la Grece (raporté par Live Andronicus) immédiatement après que les Romains eurent vaincu Philippe, dernier Roi de Macédoine.

« Le tems des jeux étant arrivé, toute la Grece voulut y être. Les Ro-
» mains s'étant placés, un Hérault sonnant (*d*) de la trompete, s'avança

puissance, ils n'ont pu en venir à bout, ce qui a donné lieu au proverbe grec, entreprendre de percer l'isthme, pour dire tenter l'impossible. Neptune avait dans l'isthme un temple célebre, à côté duquel était un bois de pins qui lui était consacré; & c'est près de-là qu'on célébrait les jeux isthmiques.

(*a*) Dictionaire de Furgault.

(*b*) Ces courones étaient de pin, soit parceque cet arbre était consacré à Neptune, soit parce que ces jeux avaient été rétablis à l'occasion de la victoire de Thésée sur *Sinnis*, qui faisait périr les passans en les attachant aux branches de deux pins qu'il courbait & laissait se relever, lorsque ces malheureux y étaient atachés.

(*c*) Cent quatre-vingt-quatorze ans avant l'ere Chrétiene.

(*d*) Les trompetes paraissent avoir été des héraults ou crieurs publics, qui non-seulement donnaient les signaux aux jeux pour engager les combats, & en annonçaient ensuite les succès, mais proclamaient la paix & la guerre, donnaient aussi les signaux des sacrifices, & imposaient silence dans les cérémonies religieuses.

Voyez Jules Pollux.

» au milieu de l'atène, à la maniere acoutumée, comme s'il allait pro-» noncer la formule ordinaire. Chacun alors faisant le plus profond silence, » le Hérault prononça que le Sénat & le peuple Romain, ainsi que leur » Général T. Quintius Flaminius, après avoir vaincu Philippe & les Ma-» cédoniens, déclaraient que les *Corinthiens*, les *Phocéens*, les *Locriens*, » les *Eubéens*, les *Magnésiens*, les *Tessaliens*, les *Perrhebiens*, les *Achéens* » & les *Phtiotes*, qui étaient alors sous la puissance de Philippe, feraient » à l'avenir indépendans, & ne seraient plus gouvernés que par leurs pro-» pres loix. La joie que leur causa cette heureuse nouvelle, fut trop vio-» lente, pour qu'ils pussent l'exprimer. Les spectateurs croyaient à peine » ce qu'ils entendaient; ils se regardaient avec étonement comme s'ils sor-» taient d'un rêve; chacun se défiant de ses propres oreilles, demandait » à son voisin ce qu'on venait de dire; tous appelaient le Hérault, tant » ils avaient le désir de l'entendre, & de voir l'*organe* de leur liberté; » ils lui firent répéter mille fois le décret; & quand leur bonheur fut évi-» demment confirmé, ils jeterent de tels cris de joie & d'aplaudissement, » qu'il était facile de juger qu'ils préféraient la liberté à tous les avantages » de la vie. Les jeux furent ensuite célébrés, mais avec désordre & confu-» sion; personne n'entendait ni ne regardait les combatans, & chaque » nouveau plaisir était absorbé par la vivacité de leur joie. »

Les jeux isthmiques furent célébrés avec splendeur & avec la plus grande magnificence, aussi longtems que le paganisme dura en Grece; & ils ne furent point interrompus malgré la prise & la ruine de Corinthe par Mummius, général des Romains, l'an 607 de Rome, 144 ans avant l'ere chrétienne.

Alors le soin des jeux fut confié aux Sicyoniens, puis rendu aux Corinthiens, quand leur ville fut rebâtie par César (*a*). Enfin ils furent entiérement abolis vers le tems de l'empereur Adrien.

(*a*) Elle était encore florissante du tems de S. Paul: c'est aujourd'hui *Coratho* sur l'isthme, qui sépare le golfe de Lépante du golfe d'Engia. Elle a été quelque tems aux Vénitiens, mais les Turcs l'ont prise pour la seconde fois en 1715. Elle est sans murailles, & presque déserte, après avoir été ruinée entiérement par les Albanois, dans la derniere guerre contre les Russes.

Jeux Panathénées.

Fêtes établies en Grece sous l'archonte Callias, la 4e année de la 80e Olympiade, 457 ans avant J. C. pour perpétuer la mémoire de la réunion de tous les peuples de l'Attique, & les acoutumer à reconoître Athènes comme pour la patrie commune: chaque ville de l'Attique & chaque colonie Athéniene donnait alors, en forme de tribut, un bœuf à Minerve, à qui cette fête était consacrée: ce qui formait un superbe hécatombe; & la chair des victimes servait à régaler le peuple.

Il y avait deux sortes de *Panathénées*, les grandes & les petites; les grandes (*a*) se célébraient tous les cinq ans, le 23 du mois *d'Hecatombeon* (Juillet) & les petites tous les trois ans (*b*) le 20 du mois de *Tharhelion* (Mai).

On faisait une procession générale où l'on portait en pompe le voile sacré appelé *Peplus* jusqu'au Temple de Cérès à Eleusis; & de-là on le raportait à Athènes, & on le consacrait dans le Temple de Minerve, dont on voit encore de superbes ruines dans les débris de la citadelle.

Ce voile était ataché pendant la procession au vaisseau sacré qu'on appelait *Vaisseau de Minerve*, & qui n'était point destiné pour la mer, mais pour voguer sur terre à rames & à voiles, par le moyen des ressorts cachés qui étaient au fond de cale. Il se gardait près de l'Aréopage, & ne paraissait qu'à la fête des grandes Panathénées.

Ces fêtes ne duraient d'abord qu'un jour, ensuite plusieurs, & se célébraient avec des fraix immenses; elles se terminaient par de pompeux sacrifices & des festins publics. Il y avait aussi, 1° des courses à cheval, 2° des combats gymniques, & 3° (*c*) une dispute pour le prix de la Poésie &

(*a*) L'institution des grandes était attribuée à Orphée & au roi Eriihton. On les appelait alors *Anathénées*; ensuite Thésée augmenta beaucoup leur magnificence, & ce fut alors qu'elles s'appelerent *Panathénées*. On peut voir le traité de Meursius sur ces fêtes.

(*b*) Pausanias dit tous les ans.

(*c*) La premiere se faisait le soir. Les Athletes y portaient des flambeaux; c'était originairement une course à pied; mais elle fut changée en une course à cheval, & elle se pratiquait ainsi du tems de Platon. Dans la seconde les Athletes combataient

de la Musique. Les Chanteurs de la premiere classe, acompagnés par des joueurs de flûte & de cithare, y exerçaient leurs talens sur des sujets donnés par les juges. Pendant tout le tems qu'Athènes fut indépendante, on célébra dans ces jeux les généreuses actions d'*Aristogiton* & d'*Harmodius*, qui délivrerent leur patrie de la tyrannie, d'*Aristobule* & de *Hypparque*.

Les Romains célébraient ces fêtes sous le nom de *Quinquatrices*, parcequ'elles arrivaient cinq jours après les ides de Mars (*a*). Le premier jour on offrait des sacrifices; le deuxieme, le troisieme & le quatrieme se passaient en combats de gladiateurs, & le cinquieme on faisait une procession générale par la ville, puis on disputait le prix de l'Éloquence & de la Poésie.

---

nuds, & il y avait pour cela un stade particulier, construit d'abord par Lycurgue le Rhéteur, puis rétabli magnifiquement par Hérode Atticus.

Le troisieme prix avait été institué par Périclès.

Hypparque, fils de Pisistrate, avait établi à ces jeux, des Rapsodistes pour y chanter les vers d'Homere: on sait que c'était des chanteurs de profession qui allaient de ville en ville, pour chanter aux fêtes & aux sacrifices. Les Rois & les Princes en avaient à leurs gages pour chanter pendant leurs repas: ils chantaient ordinairement sur le théâtre en s'acompagnant du luth. Nos Bardes leur ont succédé.

Le prix était une courone d'olivier & un baril d'une huile exquise qui se faisait à Athènes, & que les vainqueurs seuls avaient le droit de faire transporter hors de son territoire.

(*a*) Le 19 de Mars jusqu'au 23, parcequ'on croyait que ce jour était celui de la naissance de Minerve.

Horace parle de cette fête à propos de ceux qui metent à profit le peu de tems qu'ils prenent à la dérobée, comme font les écoliers, pendant les fêtes de Minerve.

Distat enim, spargas tua prodigus, an neque sumtum
Invitus facias, nec plura parare labores;
Ac potius, puer ut festis quinquatribus olim,
Exiguo gratoque fruaris tempore raptim.

Juvenal en parle aussi dans son livre 4, satyre 10. v. 116.

Ex totis quinquatribus optat
Quisquis adhuc uno partam colit asse Minervam,
Quem sequitur custos angustæ vernula capsæ.

Jeux

Jeux Déliens.

INSTITUÉS par les Athéniens en l'honeur d'Apollon, se célébraient tous les cinq ans dans l'île de Délos.

Jeux Carniens.

ETAIENT établis à Lacédémone en l'honeur d'Apollon. On y donait une courone de laurier aux Poëtes Musiciens qui remportaient la victoire. Ils furent institués en la 26ᵉ Olympiade. Selon Pausanias, un Acarnanien nommé *Carnus*, devin fameux, inspiré par Apollon, ayant été tué par Hyppotès, fils de Phylas, Apollon frapa de peste tout le camp des Doriens. Le meurtrier fut bani, & les Doriens apaiserent les mânes du Devin, par des expiations, sous le nom de fêtes *Carnienes*. On dressait neuf loges faites comme des tentes, que l'on appelait *ombrages*; sous chacune de ces ombrages soupaient ensemble neuf Lacédémoniens, trois de chacune des trois tribus. Cette fête durait neuf jours. On y donait des Jeux, & on y proposait des Prix pour la cythare.

Jeux Apollinaires.

ETAIENT chez les Romains ce que les Jeux Pythiques étaient chez les Grecs. Ils furent institués l'an de Rome 542; & on les célébrait le 9 de Juillet dans le grand cirque & au Théâtre.

Jeux Actiaques.

FURENT institués par Auguste, en mémoire de sa victoire à Actium.

Jeux sacrés.

ON les institua pour honorer les funérailles des grands hommes; on y

disputait les Prix de la lute, du javelot, du pugilat, de la course à pied & celle des chars.

Jeux du Cirque.

Etaient les seuls que l'on ait conu à Rome, dans les premiers siecles de cette République. Ils y furent d'abord établis par Romulus, en l'honneur de Neptune. Les Romains les avaient pris des Grecs, qui les avaient institués en Élide. Les uns disent qu'ils furent fondés par Ænomaüs & par Pelops, les autres par Hercule. Ils furent d'abord nommés *Consuales* du Dieu Consus (surnom de Neptune). Ce ne fut que sous Tarquin l'ancien qu'ils reçurent le nom de *Jeux du Cirque.* On les appelait aussi *Jeux Romains*, de Romulus leur fondateur. Ils commençaient le 28 Septembre, & duraient cinq jours. On y disputait le prix des cinq Jeux gymniques, la course, le pugilat, la lute, le disque & la danse.

Le jour de l'ouverture des Jeux, on partait du Capitole pour se reudre au Cirque. A la tête de la marche, on voyait les chars qui portaient les statues des Dieux; tous les enfans des Chevaliers suivaient, rangés en bataillons & en escadrons. Après eux venaient ceux qui conduisaient les chevaux, puis les Athletes tout nuds, les Danseurs, les Joueurs de flûte & les Esclaves, portant des encensoirs d'or & d'argent, & les Vases sacrés. Le cortege étant arrivé, les Consuls & les Préteurs faisaient les sacrifices ordinaires: chacun prenait place, & les Jeux commençaient. Quelquefois le cortege était aussi orné de Bouffons que l'on faisait venir d'Etrurie, & qui s'habillaient en satyres ou en sylènes*, contrefaisant ce que la Religion avait de plus respectable. Juvénal nous dit que les Romains avaient la plus grande passion pour ces Jeux.

> ..... *Atque duas tantùm res anxius optat,*
> *Panem & Circenses.*
>
> Juvenal Sat. X. v. 80.

« Nous n'aspirons qu'après deux choses, du Pain & des Jeux ».

On les appela aussi les *grands Jeux*, parcequ'ils étaient consacrés à trois grandes Divinités, Jupiter, Junon & Minerve.

Jeux Sthéniens.

Ces Jeux furent institués pour Danaüs, & furent ensuite rétablis en l'ho-

neur de Jupiter Sthénien. Les Argiens s'y servaient de la flûte pour animer les Luteurs.

Jeux ou Fête Thargelia.

Se célébrait à Athènes pour les expiations ou purifications. Il y avait deux victimes expiatoires, l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes; & les victimes étaient ou deux hommes, ou un homme & une femme.

Ces victimes humaines étaient regardées comme des médicamens propres à purger Athènes de ses iniquités; elles portaient des coliers de figues sèches; elles en avaient aussi les mains garnies; on les frapait pendant la marche avec des branches de figuier sauvage; après quoi on les brûlait, & on jetait leurs cendres dans la mer. Le nome *Cradias* s'appelait ainsi, parceque ce mot veut dire figuier en Grec, & qu'on jouait ce nome ou air pendant le sacrifice.

Jeux Scéniques.

Venaient d'Etrurie, & ce fut vers l'an de Rome 387, qu'ils commencerent à s'établir. Ils comprenaient la Comédie, la Tragédie, la Satyre & les Mimes. Ce fut à ces Jeux que l'on commença à nommer les Acteurs Histrions, parcequ'ils venaient d'Etrurie; où ils se nommoient *Hister.*

La passion des Grecs & des Romains pour les Jeux Scéniques, était déméfurée: ils quitaient tout pour s'y trouver; & c'est ce qui engagea les Empereurs à faire des dépenses si considérables pour leurs spectacles. Les Jeux faisaient oublier leur tyranie, ou du moins suspendaient le souvenir des maux dont ils acablaient leurs peuples.

A Athènes il y avait des Commissaires nommés par l'Etat pour juger les pieces comiques & tragiques que l'on devait représenter; & sur leur raport, celles qui avaient le prix, étaient donées aux dépens du Public, avec toute la pompe possible. Alors le métier d'Acteur & de Comédien était honorable & estimé, & les persones de qualité représentaient souvent les premiers rôles.

Plusieurs Dieux étaient honorés aux Jeux Scéniques, mais sur-tout Bacchus. On représentait les différentes aventures de ces persönages fabuleux, & on se servait pour cela de la Poésie & de la Musique; les Poëtes composaient des hymnes en leurs louanges, & de-là naquit la Tragédie. La Comé-

die dut sa naissance aux obscénités & aux bouffoneries des Sylènes & des Satyres, compagnons de Bacchus ; ainsi les spectacles consacrés à la Religion, ont été la premiere origine des Jeux Scéniques, & par conséquent du Théâtre comique & tragique.

On sait qu'il y a eu plusieurs Bacchus, dont les Poëtes n'en font qu'un, en rassemblant sur lui seul toutes les actions des autres. Le premier fut fils de Jupiter & de Proserpine ; le second, qui tua Nisa, était fils du Nil ; le troisieme qui régna en Asie, était fils de Caprius, & ce fut pour lui que les Sabazies (a) furent ordonées ; le quatrieme, pour qui se célébraient les fètes Orphiques, était né de Jupiter & de la Lune. Le cinquieme, qui passa pour l'Instituteur des Triétérides, venait de Nisus & de Thyoné (b).

Ce ne fut que près de 400 ans après la fondation de Rome, qu'on y établit les Jeux Scéniques. Cependant les Romains avaient déjà une espece de Poésie, mais ils ne s'en servaient que dans les sacrifices. Leurs premiers vers s'appelaient *Fescennins* ou *Saturnins* ; ils étaient rudes, sans mesures fixes & sans harmonie ; de plus, ils étaient remplis d'obscénités & de railleries grossieres, & acompagnés de postures & de danses deshonêtes.

L'an 390 ou 391, les Romains, attaqués d'une peste effroyable, instituerent ces Jeux pour fléchir la colète des Dieux, & firent venir de l'Etrurie des Acteurs & des Joueurs de flûte. Telle fut l'origine du Théâtre des Romains, qui, comme celui des Grecs, fut établi par la Religion. Ce fut elle aussi qui fonda le Théâtre des Français, puisque, dans les tems de son enfance, nos premiers Acteurs ne montaient sur les treteaux que pour représenter les Mystères de la Passion, & autres traits pris dans la Bible & dans le nouveau Testament.

Les vers Fescennins étaient faits sur le champ, & semblables à ceux des Improvisateurs, qui subsistent encore en Italie, & dont quelques-uns

---

(a) Fètes en l'honeur de Jupiter & de Bacchus.

(b) *Dionysos multos habemus : primum e Jove & Proserpinâ natum : secundum Nilo, qui Nysam dicitur interemisse : tertium, Caprio patre, eumque Regem Asiæ præfuisse dicunt ; cui Sabazia sunt instituta : quartum Jove & Luna, cui sacra Orphica putantur confici : quintum Niso natum, & Thyone, a quo Trieterides constitutæ putantur.* Ciceron, nat. Deor. liv. 3. p. 351.

Il est bien singulier que Cicéron ne fasse aucun de ces Bacchus, fils de Semelé.

étonent par leur facilité prodigieuse à discourir, sur toutes sortes de sujets qu'on leur donne. Peu-à-peu on corrigea la licence qui régnait dans ces vers, & on composa ce qu'ils appelaient alors des satyres chantées, acompagnées de la flûte & ornées de danses.

Ce genre de spectacle dura jusqu'en 514, que Livius Andronicus, affranchi de Livius Salinator, fit jouer la premiere piece comique qu'on eût encore vue à Rome. Comme il était Grec, il avait tâché d'imiter en Latin les Poëtes de sa nation. Cet essai, quoique faible, réussit completement; cependant il n'y avait encore que le Poëte qui chantât & qui jouât. Mais bientôt après on donna les rôles à des Comédiens qui les réciterent par cœur, & commencerent ainsi à donner aux pieces la forme qu'on a toujours suivie depuis.

Le goût des satyres reprit bientôt, & on les fit représenter aux Comédiens dans les entr'actes. Cet usage subsiste encore à peu-près de même en Italie, puisqu'après le premier acte d'une Tragédie intéressante, on abandonne entierement l'intérêt pour donner le premier acte d'un Ballet; ensuite on reprend le second acte de la Tragédie, puis le second acte du Ballet, enfin le troisieme acte de la Tragédie. On sent combien cet usage est barbare, & doit briser l'intérêt de la Tragédie, & celui du Ballet. Les Arts ont eu pendant quelques siecles un regne éclatant en Italie; mais nous ne croyons pas que le goût y ait jamais dominé. Lorsque Térence donna son *Hecyre*, les Comédiens furent obligés, aux deux premieres représentations, de quitter le Théâtre, pour faire place à des Danseurs de cordes & à des Gladiateurs; au milieu de la plus belle piece, il arrivait souvent que le peuple demandait des Athletes ou des combats d'animaux, & il fallait le satisfaire.

Sæpè etiam audacem fugat hoc terretque Poëtam
Quod numero plures, virtute & honore minores.
Indocti, stolidique, & depugnare parati,
Si discordet eques, media inter carmina poscunt
Aut ursum aut pugiles, his nam Plebecula gaudet.

« Ce qui épouvante le Poëte le plus résolu, & ce qui l'oblige à quitter » le Théâtre, c'est que le plus grand nombre des Spectateurs est composé » de sots & d'ignorans, de gens sans mérite & sans honeur, qui, au mi-

» lieu d'une piece, s'avisent de demander un combat d'Ours ou de Gladia-
» teurs; car le peuple aime ces sortes de spectacles; & si les Chevaliers n'ont
» la complaisance de s'acommoder à ses caprices, il est toujours prêt à en
» venir aux mains. »

Cependant dans la suite on réserva les satyres pour la fin des représentations, comme de nos jours on donne une petite piece après la grande; & alors on les appela *Exodia*, c'est-à-dire, *issues*, parcequ'on les joua à la fin. Vers le tems des Empereurs, les Jeux Scéniques ne consistaient que dans la représentation de deux especes de Comédie, l'une noble, l'autre familiere, dans les pieces *Attelanes* ou Tragédies mêlées de burlesque (comme les premieres pieces de Quinault, pour l'Opéra) & dans les pieces représentées par les Mimes. La véritable Tragédie ne fut jamais bonne chez eux, ou du moins il ne nous en reste aucune preuve, excepté quelques Tragédies de Séneque. Celles dont nous n'avons que les titres, nous seraient parvenues, si elles en avaient valu la peine; cependant la Médée d'Ovide avait une grande réputation, & les talens de l'Auteur doivent faire croire qu'elle la méritait.

Jeux Gymniques.

On appelait *Gymniques* les exercices qui se faisaient pour donner de la vigueur, & pour rendre le corps agile & dispos. Ce mot vient d'un mot Grec qui signifiait *nud*, parceque ceux qui s'y exerçaient, étaient nuds. L'endroit où l'on s'exerçait, s'appelait *Gymnase* ou *Palestre*. Tout l'art Gymnique était compris en Grec dans le mot *Pentathle*, & chez les Romains dans celui de *Quinquertium* ou les *cinq Jeux*, qui étaient *le Pugilat*, *la Lute*, *le Disque*, *la Course à pied* & *la Danse*.

Jeux Funebres.

On les donnait en l'honeur des personnes de distinction, quelque tems après leur mort, pour satisfaire à leurs mânes, & pour apaiser la colere des Dieux infernaux.

Selon Pline, Acaste & Thésée les instituerent; & dans les commencemens ils ne furent célébrés qu'aux fêtes des Rois, Princes & Héros. Homere

nous apprend qu'ils étaient divisés en sept spectacles; (a) la Course des chevaux & des chars, le combat du Pugilat, la Lute, la Course à pied, le combat de la Pique, le Disque ou le Palet, & le jeu de l'Arc.

Virgile n'en fait célébrer que cinq par Énée aux funérailles d'Anchise, la Course de galeres, la Course à pied, le jeu de l'Arc, le Ceste & un Carrousel.

Dans les Jeux funebres célébrés par les Grecs, on commençait par immoler les Prisonniers, auprès du bûcher de ceux qui étaient morts en combatant. Les Romains, en abolissant cette cruauté, en établirent une autre presqu'aussi barbare; ce fut de faire combatre des Gladiateurs. Ces Jeux se terminaient par des festins somptueux, où l'on paroissait en habit blanc, après avoir assisté en habit noir aux Jeux pendant trois ou quatre jours. Les femmes ne s'y montraient jamais.

Ceux qui donnaient ces festins, y étaient quelquefois obligés par le testament du défunt, & on leur prescrivait le nombre de tables qui devaient y être servies. Jules César en fit servir jusqu'à vingt-deux mille à la fois.

Jeux Plébeyens.

Établis en mémoire de l'expulsion des Rois & de la Liberté recouvrée, se célébraient tous les ans, dans le grand cirque, le 17 d'Octobre, & duraient trois jours, pendant lesquels les Édiles donnaient un repas public au Peuple.

Jeux Troyens.

On croyait qu'ils avaient été apportés en Italie par Énée & par Ascagne son fils. On lit dans le cinquieme livre de l'Énéïde, v. 596.

Hunc morem cursus, atque hæc certamina primus
Ascanius, longam muris cùm cingeret Albam
Rettulit:

« Lorsqu'Ascagne entourait de murs Albe la longue, il y établit le » premier ces sortes de courses & de combats ».

Les jeunes gens des meilleures familles de Rome les célébraient, & se

(a) Aux jeux célébrés pour les funérailles de Patrocle.

divisaient en deux troupes, dont l'une n'avait que 15 à 16 ans, & l'autre que 10 à 12. Leur Chef s'appelait *Prince de la Jeunesse*, & était choisi parmi la plus ancienne Noblesse : ces Jeux consistaient en courses de chevaux & de chars.

Jeux Votifs.

Étaient ordinairement célébrés par les Généraux qui, avant que de partir pour la guerre, avaient fait vœu de les donner, s'ils revenaient vainqueurs. Souvent le Sénat confirmait le vœu, & faisait ensuite exécuter les Jeux aux dépens du fisc. Ils se donnaient toujours dans le grand cirque, & consistaient en courses de chevaux, de chars, & en combats d'Athletes.

Jeux Augustaux.

Se célébraient le 4 des Ides d'Octobre, & avaient été établis par les Tribuns du peuple, selon Tacite, en l'honneur d'Auguste.

Jeux Capitolins.

Institués en l'honneur de Jupiter Capitolin, pour avoir sauvé le Capitole & chassé les Gaulois de Rome. On n'y donnait que des courses de chevaux & des combats d'Athletes, & on les célébrait tous les ans au Capitole devant le Temple de Jupiter. Il ne faut pas les confondre avec le combat Capitolin, institué par l'Empereur Domitien pour être célébré tous les cinq ans, & où les Poëtes se disputaient le prix.

Jeux de Castor & Pollux.

Le Dictateur Aulus Posthumius étant prêt de livrer bataille près du Lac Regille, aux Latins qui voulaient rétablir Tarquin, fit vœu de célébrer ces Jeux avec la plus grande pompe, s'il était vainqueur. Denis d'Halicarnasse, d'après Quintus Fabius, le plus ancien Auteur des Romains & le plus vrai, nous détaille ainsi à peu-près ce qui s'y passait.

« Les principaux Citoyens qui avaient l'autorité souveraine, conduisaient la

la pompe. On partait du Capitole; & après avoir traversé le forum, on se rendait au grand cirque. Les enfans de 14 à 15 ans començaient la marche, les uns à pied, les autres à cheval, selon leurs facultés. Ils étaient suivis par des cochers qui menaient des chars à quatre chevaux, à deux ou à un seul cheval. Après eux suivaient les Athletes presque nuds (*a*). Les Lacédémoniens abolirent depuis cet usage, & les Romains suivirent leur exemple.

Les Athletes étaient suivis de trois chœurs de Danseurs; le premier d'hommes faits, le second de jeunes gens, & le troisieme d'enfans. Après eux venaient les Joueurs de flûtes courtes, puis les Joueurs de harpes d'ivoire à sept cordes, & les Joueurs de luth. L'habit des Danseurs consistait en une tunique d'écarlate, serrée avec une ceinture de cuivre. Ils portaient une épée & des lances plus courtes qu'à l'ordinaire; ils avaient aussi des casques d'airain, ornés de panaches, & de magnifiques aigrettes. Chaque chœur était conduit par un Maître de ballet qui marquait le pas & la cadence aux Danseurs, & aux Musiciens le ton & la mesure. Ils dansaient sur-tout *la Pyrrhique, danse des gens armés* (*b*) inventée par Pallas ou par les Curettes, ou, selon Aristote, par Pyrrhus, fils d'Achille.

Après les Danseurs venaient les chœurs satyriques, qui représentaient la Sicinne des Grecs (*c*). Ensuite on voyait les Joueurs de harpe & de flûte, & puis ceux qui portaient les coffrets & les cassolettes d'or & d'argent, pleines d'aromates & d'encens. Les statues des Dieux formaient la marche de cette pompe. Des hommes les portaient sur leurs épaules.

Dès que la pompe était finie, les Consuls, les Prêtres & les Ministres

---

(*a*) Denys d'Halicarnasse, dit que ce fut Acante de Lacédémone, qui le premier mit ses habits bas pour courir nud dans les jeux olympiques, la premiere année de la quinzieme olympiade; avant ce tems, les Grecs regardaient, comme une honte, de paraître nuds dans la Lice. Cependant Thucidide assure que ce fut *Orsippus de Megare*, comme on le voyait par son épitaphe:

Ici repose Orsippus de Megare, qui fut le premier des Grecs couroné, pour avoir couru tout nud, dans les jeux olympiques. Avant lui ceux qui se disputaient le prix, à la course, avaient une ceinture autour des reins... Pausanias confirme ce fait. *Tome II, page* 82.

(*b*) Pline distingue la phyrrique, de la danse des gens armés, mais Denis d'Halicarnasse dit que c'est la même.

(*c*) La Sicinne était une danse ainsi nomée de Sicinnus: qui en fut l'inventeur.

immolaient les victimes, & brûlaient leurs entrailles qu'ils aspergeaient de vin. Les combats començaient ensuite; le premier était la course des chevaux atelés à quatre, à deux ou à un; le second était la Lute; le troisieme la Course à pied; le quatrieme le Pugilat.

Jeux Isélastiques.

Les vainqueurs avaient le droit d'entrer en triomphe dans leur patrie; & ceux qui présidaient aux Jeux, avaient seuls le droit de porter au col ou au bras une petite chaîne d'or.

Jeux Compitaux.

En l'honeur des Dieux Lares, étaient célébrés dans les places publiques, sur-tout par les Esclaves; ce qui fit qu'on les défendit. Ils furent établis par Tarquin l'ancien, & se célébraient pendant l'hiver; mais le jour n'en était pas fixé.

Jeux ou combats des coqs.

Se célébraient à Athènes depuis la victoire de Thémistocle, parceque, lorsque ce Général conduisait ses troupes contre les Perses, il aperçut des coqs qui se bataient. Les ayant fait remarquer à ses soldats, il leur dit: ces coqs ne combatent ni pour les Dieux ni pour la patrie, ni pour la gloire, ni pour la liberté, ni pour leurs enfans, mais pour n'être pas vaincus. Ce discours anima tellement les Grecs, qu'ils remporterent la victoire la plus complete.

Ces Jeux duraient pendant huit jours.

Jeux de Cérès ou fêtes Céréales.

Instituées en l'honeur de Cérès, se célébraient à Rome dans le mois d'Avril pendant huit jours, par les Dames Romaines, qui, pour s'y mieux disposer, s'abstenaient de vin, & n'aprochaient point de leurs maris quelques jours avant; ce qu'on appelait être *in Casto Cereris*. Elles portaient des

torches alumées, parceque Cérès en avait alumé au Mont Etna, en alant chercher sa fille Proserpine enlevée par Pluton. On gardait le silence le plus profond pendant les céremonies; & quiconque s'y trouvait, sans avoir été initié, était puni de mort.

Ces fêtes furent instituées par Mymmius, Edile Curule. On y faisait exécuter des courses à cheval, & des combats de Gladiateurs.

Jeux Décemnales.

ETAIENT les Jeux que les Empereurs faisaient exécuter la dixieme année de leur regne.

Jeux Equestres.

COURSES à cheval qui se faisaient dans le cirque; il y en avait de cinq sortes; celle des Cavaliers qui couraient à qui ariverait le premier à la borne; celle des chars; la cavalcade autour du bûcher sur lequel on brûlait un corps; les jeux *Sevirales*, où l'on voyait une Décurie de Cavaliers, commandée par un Chef; & la Course en l'honeur de Neptune.

Jeux Floraux.

SE célébraient en l'honeur de la Déesse Flore, le 29 Avril, afin d'obtenir de la Déesse que les arbres raportassent beaucoup. Dans l'un des spectacles qu'on y exécutait, on lâchait dans l'amphithéâtre des lievres, des chevreaux, des lapins, &c. On les célébrait la nuit, à la lumiere d'une infinité de flambeaux. Un grand nombre de Farceurs & de Danseurs de corde amusaient le peuple. Ovide nous dit dans ses fastes, livre 5, qu'on y voyait courir des hommes & des femmes absolument nuds.

Jeux Martiaux.

Dion nous dit, livre 56, qu'ils se donaient tous les ans dans le grand cirque, en l'honeur de Mars vengeur, le 4e. jour des Ides de Mai. On y

amusait le peuple par des combats de lions, d'ours & d'autres animaux. Ils furent institués à l'occasion de la dédicace du Temple de ce Dieu.

Jeux Mégaleses.

FURENT institués en l'honeur de Cybèle, lorsque la statue de cette Déesse fut amenée de Pesinunte à Rome, l'an 549 de Rome. Les Édiles donnaient ces Jeux sur le Mont Palatin; d'abord, le jour avant les Ides d'Avril, & ensuite, le jour d'avant les nones du même mois. Ils duraient six jours, & se célébraient au Théâtre. C'était pendant ces Jeux que les Romains se donaient des repas splendides, dont la dépense étoit excessive; ils se faisaient aussi des présens considérables.

Jeux Honoraires.

CHAQUE particulier pouvait les faire célébrer pour se faire honeur. Ils furent fort comuns du tems d'Auguste, chacun voulant paroître à l'envi les uns des autres.

Jeux de la Jeunesse.

NÉRON les institua, lorsqu'on lui fit la barbe pour la premiere fois.

Jeux Novemdiales.

SE donnaient sur les tombeaux des morts, neuf jours après leurs funétailles.

Jeux Palatins.

INSTITUÉS par Auguste en l'honeur de César, se célébraient dans son Palais pendant huit jours, à compter du 6 des Calendes de Janvier. Suétone nous apprend que Caligula assistait à ces Jeux lorsqu'il fut assassiné. *Cum placuisset Palatinis ludis spectaculo egressum meridie aggredi.*

Jeux Romains.

Institués par Tarquin l'ancien, étaient célébrés depuis le 4 de Septembre jusqu'au 14, en l'honeur de Jupiter, de Junon & de Minerve, pour le salut du Peuple.

Jeux des Prêtres.

Étaient ceux que les Prêtres donaient au Peuple dans les Provinces.

Jeux Sigillaires.

Fête pendant laquelle les Romains s'envoyaient de petits cachets de cuivre, d'argent ou d'or. Spartien en parle dans la vie d'Adrien. *Saturnalia & sigillaria frequenter amicis inopinantibus misit, & ipse ab his libenter accepit, & alia invicem dedit.*

Jeux Séculaires.

On les appelait ainsi, parcequ'on ne les célébrait qu'au comencement de chaque siecle. Rome ayant été affligée d'une grande peste, Valerius Publicola, alors Consul, ordona que pour apaiser la colere des Dieux, on célébrerait des Jeux solemnels, & que, tous les siecles, on en ferait mémoire. On était alors dans l'année 245 de Rome. Auguste les célébra pour la cinquieme fois. (*a*)

Quelque tems avant le moment de les célébrer, les Romains envoyaient des Héraults chez tous les peuples de l'Italie, pour les inviter à venir voir une fête qu'ils n'avaient jamais vue, & qu'ils ne reveraient jamais.

Lorsque le tems de la fête, qui durait trois jours & trois nuits, était

(*a*) Les seconds furent célébrés l'an de Rome 305; les troisiemes en 505; les quatriemes en 605; & les cinquiemes sous Auguste en 737. On les avait omis en 405 & en 705, probablement à cause des guerres civiles. On voit, par ces epoques, qu'Horace se trompait, en disant qu'ils se célébraient tous les cent dix ans.

arivé, on en faisait l'ouverture avec la plus grande pompe & par une procession solemnele, où se trouvaient les Pontifes, les Prêtres, les Magistrats, & le peuple vêtus de blanc, couronés de fleurs, & portant des palmes à la main. Pendant le premier jour, on s'assemblait dans le champ de Mars; on immolait des victimes à Jupiter, à Junon, à Apollon, à Latone, à Diane & à Cérès, & pendant la derniere nuit, à Pluton, à Proserpine & aux Parques. On faisait dresser trois autels sur le bord du Tibre, & on y faisait brûler la chair des victimes.

Le deuxieme jour de la fête, toutes les Dames bien parées se rendaient au Capitole pour chanter des hymnes à Jupiter, & ofrir leurs vœux aux autres Divinités; le troisieme jour 27 garçons & autant de filles, des premieres familles de Rome, rangés en deux chœurs, chantaient alternativement, dans le Temple d'Apollon Palatin, des hymnes & des cantiques en Grec & en Latin. Ces Jeux s'appelaient aussi *Terentini* & *Apollinares*. Avant Auguste le siecle était de cent ans; mais ce Prince ayant envie de célébrer les Jeux Séculaires, fit consulter les livres Sybillins, pour savoir en quelle année on devait les célébrer. Les Prêtres, pour lui faire leur cour, prétendirent que les Jeux devaient tomber en l'année 737, qui était celle où ils étaient.

Depuis Auguste le tems ne fut plus réglé. Caligula les fit célébrer 64 ans après; Auguste & Domitien 44 après ceux de Claude. Sévere les donna 110 ans après, l'an 950 de Rome; & l'an 1000 de Rome, on célébra les derniers, qui furent les neuviemes.

Jamais, pour célébrer ces Jeux, on n'employait des Musiciens de profession. L'honeur d'y chanter était brigué par les enfans des plus illustres Romains; ils croyaient que ceux qui étaient assez heureux pour l'obtenir, parvenaient à la plus extrême vieillesse; & ils pensaient que les filles étaient plutôt mariées.

On chantait aussi un Poëme fait exprès pour cette fête; nous avons encore celui qu'Horace composa pour les Jeux célébrés par Auguste. C'est l'Ode 14 du 5e. livre. Elle comence ainsi:

Phœbe, Sylvarumque potens Diana, &c.

Auguste l'avait chargé des hymnes qui devaient être chantés à ces Jeux. Il paraît que le premier jour on chanta la 6e. Ode du 4e. livre: *Dive, quem*

proles, &c. le second, la 21e. du premier livre : *Dianam teneræ*, & le troisieme jour on chanta le Poëme.

La fête finie, on distribuait au Peuple les offrandes, & on inscrivait les Jeux sur les registres publics, pour être ensuite gravés sur le marbre.

CHAPITRE XIII.

Des Aclamations & Aplaudissemens.

Les aclamations & les aplaudissemens ont été, de tous les tems & de tous les pays, & ne furent jamais plus fréquens que sous les Empereurs Romains.

Le Peuple qui ne subsistait guères plus que par les libéralités de ses Souverains, & le Sénat, à qui il ne restait qu'une ombre d'autorité, cherchaient à l'envi à marquer au Prince leur dévouement, par les éloges les plus flateurs & les titres les plus augustes.

La corruption se glissa jusques dans les exercices des gens de lettres, qui rechercherent ces sortes d'aplaudissemens aux lectures publiques qu'ils faisaient de leurs ouvrages.

On comença d'abord par des cris confus ; dans la suite ce fut une espece de concert.

Phedre parle d'un Cantique

Lætare incolumis Roma salvo principe,

qui avait été fait en l'honeur d'Auguste, & qui fut cause de la méprise d'un Joueur de flûte nommé *Princeps*, qui s'imagina que ce Cantique était pour lui.

La fausse nouvele de la convalescence de Germanicus s'étant répandue à Rome, le Peuple, transporté de joie, courut au Capitole avec des flambeaux alumés & des victimes, chantant avec aclamation.

(a) Voyez les Réflexions sur la Poësie & sur la Peinture.

Salva Roma, salva patria, salvus est Germanicus.

Néron qui était passioné pour la Musique, fit un art des aclamations; il fut telement touché de l'harmonie avec laquelle les Alexandrins, qui étaient venus voir les Jeux qu'il célébrait à Naples, chantaient ses louanges, qu'il en fit venir un grand nombre pour instruire des enfans, qu'il choisit parmi ceux des Chevaliers Romains, des diférentes aclamations en usage en Égypte. Cette coutume subsista jusqu'au tems de Théodotic, Roi des Gots.

Le Peuple ne formait pas toujours un seul chœur de Musique; quelquefois il en faisait deux qui se répondaient.

Quand Néron jouait de la lyre sur le Théâtre, Burrhus & Séneque qui étaient à ses côtés, donaient le signal en frapant des mains; & alors 5000 Soldats nommés *Augustales*, entonaient des louanges, que les Spectateurs & sur-tout les gens de qualité étaient obligés de répéter.

Tout cela était conduit par un Maître de Musique qu'on nomait *Mesochoros* ou *Pausarius.*

Les aplaudissemens étaient pour les Acteurs. Il y en avait de trois sortes: 1°. ceux appelés *Bombi*, parcequ'ils imitaient le bourdonement des abeilles, & qu'ils se formaient en frapant du creux des mains l'une contre l'autre.

2°. Ceux appelés *Imbrices*; parcequ'ils rendaient un son semblable au bruit que fait la pluie en tombant sur des tuiles. On croit que c'était en frapant des doigts sur la paume de la main.

3°. Ceux appelés *Testæ*, parcequ'ils imitaient le son des coquilles ou des castagneres. Ils se donaient tous en cadence; & Néron avait mis des Soldats en diférens endroits de l'amphithéâtre, avec ordre de fraper tous ceux qui manqueraient à la mesure.

Il y avait encore d'autres manieres d'aplaudir:

1°. De lever les deux mains jointes en serrant les pouces.

2°. De porter les deux mains à la bouche, & de les avancer vers ceux à qui on voulait faire honeur. On l'appelait *Adorare.*

3°. De faire voltiger un pan de sa robe; mais comme cela était dificile avec la toge, l'Empereur Aurelien fit distribuer des bandes d'étofes au Peuple pour cet usage.

On

On se servait de ce signal dans les courses des chars, pour animer ceux que l'on favorisait.

Les honeurs des aclamations se rendaient principalement aux Empereurs, à leurs Enfans, à leurs Favoris, & aux Magistrats qui présidaient aux Jeux, lorsqu'ils entraient sur le Théâtre.

Les persones de mérite en recevaient aussi quelquefois. Caton l'éprouva; & Quintilien nous dit que Virgile fut aplaudi avec transports.

On criait alors *feliciter* ou *longiorem vitam*, ou *annos felices*. On donnait aussi des aplaudissemens aux Acteurs qui s'étoient distingués, & à ceux qui avaient remporté le prix dans les Jeux du cirque; on leur jetait des fleurs, on leur faisait des présens, & on les acompagnait par honeur.

Il y avait aussi des signes de dérision quand on n'était pas content. On levait un des poings, en renversant le pouce; ce qu'on appelait *Pollicem invertere*; on avançait le doigt du milieu, ou bien on faisait des grimaces & des huées, ou enfin on jetait des pierres.

Il y avait aussi les aclamations des triomphes; mais elles sortent de notre sujet.

CHAPITRE XIV.

De la Musique depuis les Gaulois jusqu'à nous.

GRÉGOIRE de Tours, Diodore de Sicile & Fauchet prétendent, que les Gaulois conaissaient déjà la Musique, l'an du monde 2140, & que Bardus, leur cinquieme Roi, établit dans la Gaule des écoles publiques de Musique, dont les Chefs s'appelerent *Bardes* du nom d'un de leurs Rois.

Dupleix veut qu'ils se soient établis principalement à Montbard en Bourgogne. Ils n'enseignaient pas seulement la jeunesse; mais ils marchaient à la tête des armées, jouant de la harpe, du psaltérion où de la viole, & acompagnaient leurs voix qui exécutaient des hymnes & des cantiques, contenant les hauts faits de leurs anciens Héros, pour animer les troupes prêtes à combatre, ou bien pour adoucir l'ardeur des Généraux & la fureur des Soldats, en leur inspirant des sentimens qui les excitaient à jouir des char-

mes de la paix, ensorte que quelquefois les armées se séparaient sans combatre, laissant le soin à leurs *Bardes* de faire le traité de paix. (a)

Dans les combats des Mirmillons inventés par *Pittacus*, les Gaulois faisaient chorus dans les hymnes, stances & chansons que les Musiciens chantaient pour animer les combatans, & pour la gloire des vainqueurs. (b)

La Musique était aussi employée au culte de la Religion & aux pompes funebres. Elle servait à animer les Esclaves des Rois, Princes, &c. à se jeter dans le bûcher de leur maître, & à couvrir les cris de ces malheureuses victimes de l'opinion, ainsi que de celles que l'on sacrifiait à Saturne, pour le rendre favorable aux mânes des défunts.

Ces barbares coutumes subsistaient encore du tems de César, & ne furent abolies que lorsqu'il eut fait des Gaules une province Romaine.

Les Druïdes & les Bardes (c) voyant diminuer leur crédit, alerent s'établir chez d'autres peuples, & abandonerent les Gaulois.

Ammien Marcellin & Suétone veulent que ce soit sous le regne de Claude que les Bardes quiterent les Gaules; d'autres disent que Tibere les fit massacrer & raser tous leurs bois, pour abolir entierement leur Religion dans les Gaules. Comme toute leur science consistait dans la mémoire, & qu'ils ne soufraient point qu'on écrivît dans leurs écoles, dès que les arts ou les conaissances s'établirent dans les Gaules, ils virent bien que leur regne était détruit.

La nuit des tems regne absolument en Gaule sur les siecles qui suivirent le regne de César. On sait seulement qu'il y eut à Lyon une Académie des Sciences & des Arts fondée par Auguste, & augmentée par Caligula, après qu'il eut reçu dans cette ville les honeurs du Consulat (d).

Il y avait des concours où ceux qui succombaient, étaient punis de la fé-

(a) V. Fauchet, *Livre* 1, *ch.* 4.

(b) Strabon, *Livre* 4.

(c) Comentaires de César.

(d) Juvénal en parle dans sa premiere Satyre, vers 43.

* *Palleat, ut nudis pressit qui calcibus anguem,*
Aut Lugdunensem Rhetor dicturus ad Aram.

* Puissent-ils devenir aussi pâles que celui qui, nuds pieds, marche sur un serpent; » ou qu'un Rhéteur prêt à monter sur la tribune de Lyon ».

rule, du fouet, & même étaient plongés trois fois dans la Saône (*a*), à moins qu'ils n'aimassent mieux éfacer avec leur langue (*b*) les pieces qui avaient concouru sans avoir le prix.

Faucher nous aprend qu'en 417 Pharamond, que nous regardons comme le premier Roi de France, fut proclamé à la tête de son armée au son de tous les instrumens militaires (*c*)

Grégoire de Tours (*d*)raporte que Clovis fut baptisé dans l'église de S. Remy de Reims, & qu'il y eut une Musique digne de la grandeur du sujet, & qui causa tant d'admiration à Clovis, que dans un traité de paix qu'il fit avec Théodoric, Roi des Ostrogots, il y avait un article qui obligeait ce Prince à lui envoyer un bon Joueur de guitare avec un corps de Musique d'Italie.

(*a*) Strabon, *Livre* 5.

(*b*) D'autres disent avec une éponge.

Le temple d'Auguste, son autel & l'académie de Caligula, dont parle Suétone, (*liv.* 2, *chap.* 20) étaient dans l'endroit où est aujourd'hui l'abbaye d'Aisnay, nom corrompu du mot *Athæneum*.

Voyez l'excellente traduction de Juvenal, par M. Dusaux, page 24.

(*c*) Anastase dit que le Pape Hilaire institua des écoles de chant à Rome, vers l'an 460, & que d'autres Ecrivains prétendent même, que cet établissement avait déja été fait avant lui par le Pape Silvestre, qui vivait en 330. C'est le sentiment d'*Onuphre.* Le Diacre Jean, au contraire, raporte l'établissement des écoles à S. Grégoire-le-Grand. Quoi qu'il en soit, en remontant à la plus haute antiquité, les Peres qui ont, pour ainsi dire, formé l'Église, ont aporté le plus grand soin à conserver le chant & la Musique d'Eglise, comme propre à élever à Dieu les ames des fideles. Les chefs de l'Eglise, dans ce moyen âge, eurent la même attention; & l'on voit que vers 811, les Peres du Concile de Valence ordonnent *qu'on entretiendra soigneusement les écoles de chant, à l'exemple de leurs prédecesseurs.* Il paraît même par plusieurs passages de Grégoire de Tours, & du Moine Aurélien, que dès ce tems, la Musique Ecléfiastique était comptée au nombre des sept Arts libéraux. Rhabanus Maurus dit: (*in instit. Cleric.*) « Cet art est si noble & si utile, que celui qui ne l'aurait pas, ne pourait pas remplir dignement les fonctions d'un Ecclésiastique ». Il est vrai que les Musiciens Ecclésiastiques du moyen âge dérogérent beaucoup aux régles établies, en s'éloignant trop de l'anciene composition. Aussi les Ecrivains de ce tems en font-ils des plaintes très-vives.

« Ces Chanteurs sont des syrenes, des rossignols, des peroquets, plutôt que des » hommes qui célebrent la Divinité; & leur mélodie est plus propre à exciter la volupté que la dévotion.

(*d*) *Livre* 2.

On dit que Chérebert, Roi de Paris, avait une si forte passion pour la chasse, que Ingoberge son épouse qui l'aimait avec ardeur, eut recours aux charmes de la Musique pour l'engager à chasser moins souvent. Elle établit dans son Palais des fêtes pastorales & galantes, dans lesqueles deux de ses filles d'honeur, nommées *Meroflede* & *Marcouefe*, faisaient les premiers rôles. Mais le remède fut pire que le mal; car le Roi les trouva si charmantes, qu'il les épousa l'une après l'autre.

Dagobert étant à Vêpres (*a*) dans l'église de l'Abbaye de Romilly, entendit chanter une Religieuse, dont la voix lui plut tant, qu'il entra dans le Couvent pour la voir, en devint amoureux & l'épousa. Elle s'appelait *Nantilde*, & mérita par sa conduite & sa piété d'être mise au rang des Saintes.

Chilperic, Roi (*b*) de France, inventa quatre letres qu'il ajouta à l'alpha-

(*a*) Fauchet, *Livre* 3.

(*b*) Voici les noms de la plupart de ceux qui ont composé des hymnes en Occident.

1°. *S. Grégoire-le-Grand.* On lui attribue, 1. *Nocte surgentes*; 2. *Primo dierum omnium*; 3. *Ecce jam noctis*; 4. *Clarum decus jejunii*; 5. *Audi benigne conditor*; 6. *Magno salutis gaudio*; 7. *Rex Christe factor omnium*; 8. *Jam Christus astra ascenderet.*

2°. *Chilperic*, Roi de France. S. Grégoire de Tours dit qu'il composa des hymnes, dont les vers étaient mauvais, qu'il avait mis des longues pour des breves, & des breves pour des longues; enfin, que plusieurs de ses phrases sont inintelligibles.

3°. *Paulin*, Evêque d'Aquilée, a fait l'hymne, *Gloriam nato cecinere Christo.*

4°. *Théodulphe*, d'Orléans, a fait l'hymne, *Gloria laus & honor.*

5°. *Pierre*, d'Amiens, Evêque & Cardinal. On lui attribue l'hymne, *Ad perenem vitæ fontem.*

6°. *S. Bernard* fit plusieurs hymnes, mais non pas *Ave Maris Stella*, qu'on lui attribue, & qu'on trouve dans un recueil de S. Galles, écrit 200 ans avant S. Bernard.

7°. *Thomas Celanus*, frere Mineur Franciscain, auteur de la Prose *Dies iræ*, vivait vers le treizieme siecle.

8°. *Jacoponus*, du même ordre, vers le quatorzieme siecle, a composé *Stabat Mater dolorosa.*

9°. *Robert*, Roi de France, auteur de plusieurs Hymnes en prose, entr'autres, *Sancti spiritus ad sit nobis gratia.* On a confondu cette prose avec le fameux *Veni Sancte Spiritus*, qui paraît être du Pape Innocent III. Robert est aussi auteur de *Rex omnipotens die hodierna*; de *Judæa & Jerusalem nolite timere*; de *Cornelius Centurio.*

On raporte que ce Prince étant à Rome, la présenta lui-même à l'Autel de S. Pierre. La plus célebre est l'Hymne *O constantia Martyrum*: elle se chante encore à S. Denys.

bet, pour faciliter les rimes de la langue Françaiſe & adoucir le chant. Il était grand Muſicien & bon Poëte; auſſi protégea-t-il tous les arts?

Dans ces premiers tems de notre Monarchie, les combats ſe faiſaient en champ clos au ſon des inſtrumens qui animaient les combatans.

Ce fut ſous le regne de Pepin, d'autres diſent de Louis le Débonaire, que l'on vit pour la premiere fois un jeu d'orgues en France. L'Empereur Conſtantin Copronyme l'envoya au Roi, comme un préſent très-conſidérable, acompagné d'un fameux Organiſte. Pithou, dans ſon hiſtoire des Rois de la ſeconde race, nous aprend que ce fut ſous le regne de Pepin que la Chapelle du Roi fut créée, ſous un Maître de Muſique nommé *Meneſtrel*. Pepin mourut en 768. (*a*)

Charlemagne fit faire des lais & vaudevilles en langue vulgaire, contenant les geſtes des anciens, & voulut qu'on les fît aprendre par cœur aux enfans, & qu'ils les chantaſſent, afin que la mémoire en demeurât de

---

Quelques Hiſtoriens prétendent qu'il la commença par ces mots, pour contenter la Reine Conſtance, ſon épouſe, qui le preſſait de compoſer des vers à ſa louange. Il a fait encore un grand nombre d'Hymnes.

10°. *Guillaume d'Evreux*, d'abord Tréſorier de Henri I. Roi d'Angleterre, puis Chanoine & Prieur de Sainte Barbe en Auge, ſavait parfaitement la Muſique, & a mis en chant beaucoup d'Hymnes.

11°. *Abeilard* fit un recueil d'Offices, tels qu'ils devaient ſe célébrer au Paraclet pendant toute l'anée. Ce recueil fut appelé *Breviaire*, parce que c'était un abrégé de l'Ofice Divin.

12°. *Pierre l'Hermite*, auteur de la Croiſade, compoſa les Litanies & autres Prieres, qu'il fit chanter pendant ſon ſéjour à Jeruſalem.

13°. *Léon II*, Pape, inſtitua des écoles pour la Muſique ſacrée. Cette méthode Romaine fut adoptée & ordonée en France par Charlemagne; ce Prince aſſiſtait & préſidait lui-même aux leçons publiques de chant.

14°. *Guide Arétin*, Moine des environs de Ravenne, dona ſon Martyrologe ſous le Pontificat de *Jean XX*. Cet auteur ſimplifia beaucoup la méthode du chant.

(*a*) Son Epitaphe eſt remarquable par ſa ſimplicité.

Ci gît Pepin, pere de Charlemagne.

Cette Epitaphe nous rapele celle d'Alexandre, par Ariſtote, qui eſt ſublime auſſi par ſa ſimplicité.

Sufficit huic tumulus, cui non ſuffecerat orbis.

» Ce tombeau ſuffit à qui l'univers ne ſuffiſait pas ».

pere en fils, & que, par ce moyen, d'autres fussent initiés à bien faire & à écrire les gestes des vaillans hommes.

Fauchet nous aprend que Charlemagne étant à Rome en 801, (a) & y étant tout puissant, son Maître de chapele crut devoir l'emporter sur celui du Pape; & que le jour de Pâques, il prétendit faire chanter la grand'-Messe suivant l'usage Ambroisien, tandis que l'autre voulait que ce fût suivant l'usage Grégorien.

Il y eut une dispute assez vive; mais le Français fut le plus fort & l'emporta. Charlemagne s'étant aperçu de la contestation, voulut en savoir le sujet, & renvoya son Musicien en France, où il le suivit bientôt après, emmenant avec lui un corps de Musiciens Italiens, à la tête desquels étaient deux Chantres fameux (b) nommés *Théodore* & *Benoist*. Charles en envoya la moitié à Metz, & l'autre à Soissons, pour y établir le chant Grégorien; (c) ce qui déplut fort aux Français.

(a) Lorsqu'il n'y avait qu'un premier chantre, il se tenait au milieu de l'Eglise pour entoner; lorsqu'il y en avait deux, ils se portaient à la tête de chaque aîle du chœur: ils entonaient, & le reste suivait. C'est pour entretenir & instruire ces chœurs, que le Pape Grégoire institua à Rome des écoles de chant, auxqueles il dona des habitations particulieres, & assigna des revenus. *Serge II*, *Leon IV*, *Etienne VI* les augmenterent encore.

Leidard, Archevêque de Lyon, écrit à Charlemagne: « J'ai ici des écoles de » Chanteurs, dont plusieurs sont assez savans, pour en instruire d'autres. J'ai, outre cela, » des écoles de Lecteurs ».

On conserve l'épitaphe d'un certain *Addalalde*, Maître de Musique de l'école de Paris (d'autres disent d'Argenteuil). Cette épitaphe paraît être du tems de Louis-le-Débonaire. Il y avait une école célebre à *Mets*, une à *Cambrai*, une à *Toul*, & une à *S. Benigne de Dijon*. Outre ces écoles, il y en avait aussi de lecture. Les lecteurs ne chantaient pas, mais faisaient la lecture des Ecritures divines aux tems indiqués dans les offices. Sans doute il y avait une maniere particuliere de lire alors, puisqu'il y avait des écoles instituées à cet usage.

(b) Le Moine de S. Gal, qui fut chargé par Charles-le-Chauve, d'écrire les gestes de Charlemagne, dit: « que le Pape envoya à l'Empereur deux Chantres Italiens » pour coriger le chant d'Eglise. L'un d'eux fut destiné à l'Eglise de Metz; son chant » eut une si grande réputation, qu'encore aujourd'hui parmi ceux du pays qui parlent » latin, on appele une Hymne, un *chant Mecien*.

(c) Notkerus raporte qu'il fut réprimandé par son Maître de Musique *Ison*, pour avoir mis plusieurs notes sur une seule syllabe. Les Peres voulaient qu'on s'en tint au

La fondation de la fameuse Univetsité de Paris, par ce Prince, dona la plus grande émulation à toutes les Sciences, & entr'autres à la Musique. Les Farceurs vinrent alors s'établir en France, amenés par Constance, fille de Guillaume, Comte de Provence, qui épousa en 998 le Roi Robert. L'arivée de cette Princesse est regardée comme l'époque du goût de la Nation.

Il se forma ensuite une société de Musiciens, à l'imitation des anciens Bardes, qu'on appela *Trouveres*, *Troubadours*, ou Romanciets qui composaient des Romans en rimes. D'autres s'appelerent *Chanteres* ou *Menestrels*; ils faisaient les airs & les chantaient. D'autres enfin se nommerent *Jongleurs* (*a*) ou *Ménétriers*; ils acompagnaient les voix aux sons de leurs instrumens.

---

chant simple qu'on appelait *chant de Chœur* ou *chant Grégorien*, du nom de son auteur, ou enfin *chant Romain*, parcequ'il fut cultivé dans l'Eglise Romaine, d'où il fut propagé dans tout l'Occident, par les soins de ses successeurs, tels que *Leon II*, *Benoît* & *Sergius*. Ce chant Grégorien, suivant Kirker, était noté par les sept premieres lettes de l'alphabet, A, B, C, D, E, F, G. C'était par la répétition de ces letres, que S. Grégoire avait formé une échele musicale, qui indiquait le ton de chacune des syllabes qui devaient se chanter. Dans ce moyen âge, on faisait aussi grand cas du *chant Ambroisien*, qui était absolument distingué du *chant Grégorien*. Il n'est pas aisé de décider en quoi consistait leur diférence. On sait seulement que S. Grégoire avait ordoné des Antienes pour chaque Psaume, & qu'il n'y avait point d'Antienes dans le chant Ambroisien. Mabillon, dans ses anales, dit que le chant était bruyant & sonore, & qu'il fut abandoné pour le *chant Grégorien*, qui était plus doux & mieux ordoné. Durand, dans la vie de S. Eugene, prétend que dans un grand concile tenu à Rome, du tems du Pape Adrien & de Charlemagne, il fut ordoné qu'on détruirait dans l'Ofice Divin, tout ce qui diférait du culte Romain; & en conséquence tous les Livres Ambroisiens furent brûlés.

Lorsque Alphonse V, Roi d'Espagne, voulut substituer le chant Ambroisien au chant Mozarabique dont on se servait alors, il y eut une grande sédition parmi le peuple. On convint de prendre un champion pour le Roi, & un pour le peuple. Celui du Roi fut vaincu. Le Légat Richard prétendit que ce duel ne s'était pas passé juridiquement; & le Roi, poussé par la Reine Constance, fit jeter dans le feu les deux Ofices. L'Ambroisien fut dévoré par les flames, & le Mozarabique, dit-on, fut miraculeusement conservé. Malgré ce prodige, le Roi voulut être obéi, & le rit Ambroisien fut adopté. De-là est venu ce proverbe : *Quo volunt Reges, vadunt leges.*

(*a*) Ce nom est une corruption du mot latin *joculator*, en français joueur. Il est fait mention des Jongleurs dès le tems de l'Empereur Henri II, mort en 1056. Après la mort de Jeane, Reine de Naples, Comtesse de Provence, arrivée en 1381, les Jon-

Ils alaient en corps dans les cours des grands Seigneurs qui les faisaient chanter & jouer pendant leur repas, & à leurs noces, ainsi qu'aux fêtes publiques.

Ils faisaient toujours grande chere, gagnaient beaucoup d'argent, & furent fort en vogue au retour des croisades, parcequ'ils composaient des Romances à la louange des Princes qui s'y étaient signalés. (a)

Le premier qui inventa des Romances en rimes, fut *Maître Eustache*, qui vivait en 1300. *Lambert Licors* & *Alexandre Paris* (b) composerent ensemble le Roman d'Alexandre le grand. *Guyot de Provins* fit le Roman de la Bible; *Hebert* fit celui des sept Sages; *Gautier de Belleperche* fit celui de Judas Machabée. Mais le plus estimé de tous fut celui de la Rose, commencé par *Guillaume de Lorris*, & achevé par Jean *de Meun*; *Huon de Mery* & plusieurs autres eurent aussi beaucoup de réputation; & l'on prétend que *le Dante*, *Pétrarque*, *l'Arioste* & *le Tasse* leur ont de grandes obligations.

Le Cantique *Te Deum laudamus* (c) fut composé par l'ordre du Pape

---

gleurs se séparerent en deux troupes; l'une récitait les vers, & l'autre jouait des instrumens.

Dans un tarif de S. Louis, pour régler le droit de péage, qui se payait à l'entrée de Paris, sous le petit Châtelet, il est dit que les Jongleurs seraient quites de tout péage, en chantant un couplet, ou en faisant gambader leur singe, d'où est venu le proverbe, *payer en monoie de singe*.

(a) Philippe Auguste donna un Edit qui banissait de la Cour, & de tout le Royaume, les farceurs & bateleurs; mais ses successeurs les rapelerent.

(b) Ce fut lui qui, dit-on, dona le nom aux vers Alexandrins.

(c) Voici l'ordre des Ecclésiastiques employés au Service Divin. L'Evêque, le Curé, le Diacre, le Sous-Diacre, le Lecteur, le Chanteur & le Portier. La veille de chaque Ofice, le Maître de l'école de chant indiquait à chaque chanteur, ce qu'il devait chanter, & le moment où il falait qu'il chantât. Ces Chanteurs parvenaient, par la suite, aux postes les plus éminens de l'Eglise. On en compte même plusieurs qui sont parvenus à la Chaire de S. Pierre. Anastase dit que *Sergius I* fut mis parmi les enfans qui étaient à l'école de chant à Rome, & que comme il était très-habile, il fut ordoné promptement par le Pape *Léon*. *Sergius II*, *Grégoire II*, *Etienne III*, *Paul I*, *Urbain IV*, furent pareillement élevés parmi les enfans de l'école du chant. On voit à Lyon l'épitaphe d'un Cardinal qui sortait de la même école. Les Evêques se faisaient un honeur de se mêler parmi les Chanteurs, & de chanter avec eux l'Ofice Divin. Eginard dit que Charlemagne chantait souvent en public avec ses Chanteurs. S. Louis chantait les Heures Canoniales & l'Ofice de la Vierge, à haute voix, quoi-

Etienne

Etienne IV, lorsqu'il vint à Paris pour facrer Louis le Débonaire. Vers ce tems, Théodulphe, Evêque d'Orléans, ayant été condamné à une prifon perpétuele, pour être entré dans la confpiration de Bernard, fils de Pepin; il compofa dans fa prifon les paroles & le chant de l'hymne, *Gloria, laus & honor*, &c. & l'Empereur paffant près de fa prifon, lorfqu'il la chantait, fut fi frapé de la beauté de fa voix & fi touché de fa douleur, qu'il le fit

---

qu'il les eut dit avec fon Chapelain. Richard III fe plaifait auffi à chanter l'Ofice Divin.

Ferdinand, Roi d'Efpagne, affiftait à la Meffe, aux Vêpres, aux Matines, fe mêlait parmi les chanteurs, & faifait quelquefois le même ofice qu'eux. *Théophile*, Empereur de Conftantinople; *Helwige*, Ducheffe de Pologne; *Elifabeth*, fille du Roi de Hongrie, & quantité d'autres Princes ou Princeffes en faifaient autant.

Il faut obferver pourtant, que les voix de femmes étaient exclues de la Mufique d'Eglife, & que même, fuivant les réglemens on ne devait point recevoir parmi les chanteurs, les hommes qui avaient une voix trop douce & trop reffemblante à celle d'une femme. Cette regle n'a pas été bien obfervée en Italie, où les Mufiques d'Eglife font remplies de caftrats; & cet ufage, à Rome, remonte vers le milieu du troifieme fiecle.

Les chanteurs étaient vêtus fimplement d'une aube blanche. Le Maître vêtu de fes habits facrés, fe plaçait au milieu d'eux, & en avant; il portait à la main gauche un bâton paftoral, pour marque de l'autorité qui lui était donée par l'Evêque fur les chanteurs; & de la main droite il marquait les tems, qui étaient fuivis par tous les chanteurs.

On regarde comunément S. Grégoire-le-Grand, comme le reftaurateur de la Mufique Eccléfiaftique dans l'Occident, & S. Jean Damafcène, comme celui qui l'a établie dans l'Orient. Avant S. Grégoire, il exiftait des livres de chant, dont on faifait ufage dans les Eglifes; mais ce Pontife perfectionant tout ce qu'avaient fait fes prédéceffeurs, mit le chant de l'Eglife dans l'état où il eft encore aujourd'hui. Dans les livres de liturgie anciens, on voit des images de S. Grégoire affis, ayant à fon oreille droite le S. Efprit en forme de colombe. Cette coutume tire, fans doute, fon origine de la perfuafion où l'on était que S. Grégoire s'étant mis en prieres pour obtenir de Dieu qu'il lui indiquât le vrai chant qui convenait au Service Divin, le S. Efprit defcendit vers lui, & l'illumina. On croit auffi que S. Grégoire employa le premier les lettres de l'alphabet dans le chant Eccléfiaftique.

S. Jean Damafcène, qui vivait vers 880, fous le Pontificat de Jean VIII, inventa une méthode plus facile pour chanter, & l'introduifit dans l'Eglife d'Orient.

Après lui vint un *Jean Mauropus*, d'abord Moine, & enfuite Evêque Grec. Ce Prélat compofa plufieurs Hymnes, entr'autres quelques-unes en l'honeur de la Vierge; on les trouve manufcrites dans la bibliothéque du Vatican.

mettre en liberté. Et depuis ce tems-là, l'Église chante cet hymne le Dimanche des Rameaux.

Charles le Gros, Empereur & Roi de France, ayant été déposé, fut si abandoné des grands & des petits, que, sans son Maître de Musique qui prit soin de lui, il n'aurait pas trouvé à manger ni à coucher.

Louis d'Outremer étant à Tours vers l'an 940, se moqua de Fouque II[e] Comte d'Anjou, qui, placé dans le chœur avec les Chanoines, chantait l'ofice comme eux. Le Comte piqué écrivit le lendemain au Roi. *Sachez, Sire, qu'un Roi, sans Musique, n'est qu'un âne couroné.* Robert (*a*),

---

On peut voir dans l'ouvrage de M. *Gerber*, la liste d'une foule de Musiciens Grecs, qui ont composé des Hymnes, & qui ont travaillé à perfectioner la Musique d'Eglise.

Les Grecs s'étant séparés de l'Eglise, se diviserent en plusieurs sectes, qui toutes adopterent une maniere particuliere de célébrer l'Ofice Divin. Dans l'Occident la vigilance des Pasteurs & des Papes, a conservé l'uniformité dans le chant sacré.

(*a*) Les successeurs de Charlemagne soutinrent, à leur exemple, le chant Romain dans les Eglises de leurs états; & ils le firent avec tant de succès, qu'Alfred, roi d'Angleterre, manda vers 885, deux chantres français, *Grimbalde* & *Jean*, pour endoctriner les Anglais. Cet art fut poussé encore plus loin sous le Roi Robert, & se soutint jusqu'au onzieme siecle, que Guy d'Arezzo inventa & publia sa nouvelle méthode. Ce fut alors que l'art devenant plus cultivé, on fut plus dificile sur le choix des persones auxqueles on permit de le professer. Les Musiciens sacrés s'assemblaient, formaient un demi-cercle autour de l'autel, & chantaient en *chœur*. De-là vient qu'on appele *chœur*, cette portion de l'Eglise qui environe le maître-autel.

Les principales parties de la Musique sacrée étaient, 1°. *le Répons.* C'était un verset chanté par un seul, auquel tout le monde répondait en chœur. 2°. *Le Trait*, verset chanté par un seul, auquel persone ne répondait. 3°. *Le Trope*, petit vers chanté avant, entre, ou après les autres chants de l'Ofice. 4°. *La Prose*, morceau qui n'est point en vers.

Ancienement on composait en langue vulgaire, c'est-à-dire, sur des paroles qui n'étaient pas mises en vers. Un Moine, nommé *Rapert*, a mis en Musique la vie d'un Saint toute entiere, en langue Allemande, pour que le peuple pût la chanter.

Dans les Nocturnes, on chantait très-fort, pour tenir éveillés ceux qui s'endormaient.

Dans les Antienes, un chant uni & suave.

Dans les Introïtes, on imitait le son de voix d'un homme qui appele les fideles à la priere.

Dans les Alleluia, un ton de voix doux, & qui marque la joie.

Dans les Traits & Graduels, on chantait avec humilité.

Dans les Ofertoires, on chantait avec douceur.

Dans l'Ofice du Crucifiement, on chantait avec douleur.

fils de Hugues Capet, fut bon Poëte & bon Musicien. Il composa plusieurs hymnes, paroles & Musique, qu'on exécute encore aujourd'hui avec plaisir, à Rome & à Paris.

On sait l'histoire de *Blondel*, Maître de Musique de Richard Cœur de Lion, Roi d'Angleterre, emprisoné par l'ordre de Léopold, Duc d'Autriche, sans que persone pût savoir ce qu'il était devenu. Ce Blondel, qui aimait passionément son maître, se déguisa en Pélerin, & parcourut l'Allemagne, pour tâcher d'aprendre de ses nouveles. Arivé par hasard dans un vilage appelé *Losenstein*, où il y avait un Château apartenant à l'Empereur Henry, il sut qu'on y gardait depuis un an un Prisonier d'importance. Le lendemain Blondel alla se promener autour de ce Château, & chanta la moitié d'une chanson qu'il avait composée avec Richard. Aussitôt ce Prince acheva la chanson; ce qui combla de joie son fidele Musicien. Il partit aussitôt pour l'Angletere, & instruisit la Cour de la découverte qu'il

---

Dans les cérémonies funebres, chanter avec componction & tristesse.

S. Grégoire-le-Grand est le premier qui ait ordonné que le S. Sacrifice de la Messe commencera par *Introibo*. Il fit aussi chanter le *Kyrie eleison* par le seul Clerc. Chez les Grecs, il était chanté par tout le peuple.

Le *Gloria in excelsis*, était en usage du tems de Charlemagne.

C'est de l'Orient qu'est venu l'usage de chanter le symbole. *Berno* assure qu'il était à Rome avec l'Empereur Henri I, lorsque ce Prince obtint du Pape Benoît qu'on chantât à la Messe le *Symbole de Nicée*, qu'on ne chantait pas auparavant. Cette citation est du commencement du XIe siecle, tandis que le symbole était d'usage long tems auparavant dans les autres Eglises de l'Occident. On voit ailleurs qu'au commencement du IX siecle, sous Léon III, il fut question de l'addition *filioque*. Ce Pontife dit aux députés de Charlemagne: « Je vous ai donné, à la vérité, la permission de chanter le » Symbole, mais je ne vous ai pas donné celle d'y rien ajouter ».

On croit que *Denys l'Aréopagiste* est auteur de quelques-unes des préfaces qu'on chante à la Messe. On en attribue d'autres à S. Ambroise. Le *Sanctus* vient des Grecs.

Le Pape Serge I a institué l'usage de chanter trois fois l'*Agnus Dei*. L'*ite Missa est*, est des premiers tems de l'Eglise.

S. Grégoire-le-Grand est l'inventeur des Litanies, des Processions, & des Rogations; & qu'il les institua dans un tems où la peste faisait beaucoup de ravages à Rome. La plupart des livres dont on se sert pour le service sacré, avaient été composés par S. Grégoire & S. Ambroise, ou par d'autres auteurs qui avaient travaillé d'après eux: ils ont été corrigés par S. Bernard. Les grandes bibliothéques conservent encore de ces anciens Rituels.

avait faite. Une ambaſſade envoyée alors à l'Empereur, obtint la rançon de Richard pour cent mille marcs d'argent.

Les premieres chanſons ne parlaient jamais que d'amour. C'eſt Baïf & Ronſard, qui, à l'imitation d'Anacréon, ont fait des chanſons à boire.

Guillaume le bâtard, Duc de Normandie, ayant entrepris la conquête de l'Angleterre, fit chanter à la tête de ſon armée les exploits de Renaut de Montauban & de Roland ſon couſin, pour animer ſes Soldats. Cette chanſon était un conte romaneſque, qu'une troupe de voix fortes & graves chantaient avant qu'on en vînt aux mains. Cet uſage s'eſt pratiqué juſqu'à la bataille de Poitiers, que le Roi Jean dit à un Soldat qui la chantait pour animer ſes camarades : *Il y a longtems qu'il n'y a plus de Roland.* Le Soldat lui répondit auſſitôt : *Il y a auſſi longtems qu'il n'y a plus de Charlemagne.*

Pierre Mauclerc, Duc de Bretagne, & le fameux Raoul de Coucy, ainſi qu'un autre Raoul Comte de Soiſſons, firent des chanſons fameuſes, dont nous raporterons quelques-unes.

Thibault, Comte de Champagne, depuis Roi de Navare, devint ſi éperduement amoureux de la Reine Blanche, mere de S. Louis, qu'il en perdit preſque l'eſprit. Il aſſembla ſon Conſeil pour ſavoir quel remede pourait le guérir; & le ſeul qu'on lui indiqua fut celui de la Muſique unie à la Poéſie. On voyait encore du tems de Fauchet, ſur les murailles de la ſalle-à-manger du Château de Provins apartenant à ce Prince, la chanſon ſuivante qu'il avait écrite de ſa main vers l'an 1220.

Je ne di pas, que nus aim'follement,
Car li plus folx en fet miex apriſier,
Mes grans anuiz i a meſtier ſouvent
Plus que n'a ſens, ne force de plaidier :
De bien amer ne puet nous enſeignier,
Fors, que li Cuers, qui done le talent;
Cil en ſçait plus, & moins s'en ſet aidier.

Tout ce qu'on ſait ſur la Muſique du tems de S. Louis, c'eſt que ce Prince fonda une grand'Meſſe en *notes*; & c'eſt celle qu'on exécute aujourd'hui à la Sainte Chapelle (*a*).

(*a*) Il falait que les Français, du tems de S. Louis, n'euſſent pas beaucoup de goût pour la Muſique Italiene, puiſqu'on voit que ce Roi fut obligé d'envoyer Ama-

Les Historiens de ces tems-là n'estimaient pas assez les Musiciens pour transmettre leurs noms à la postérité. C'est ce qui fait que nous sommes si peu instruits sur leur compte. Il est vrai que toutes les fables dont ils remplirent leurs romances sur les croisades, étaient bien faites pour les faire regarder comme des imposteurs.

Charles V aimait beaucoup la Musique, & finissait ordinairement ses repas par des concerts de flûte : mais Louis XII ne lui ressemblait pas ; car ayant demandé à Brézé quel présent il pourait faire à l'Ambassadeur d'Angletere, qui lui coûtât peu : *Donnez-lui, Sire*, dit Brézé, *les Chantres de votre Chapelle ; vous y prenez peu de goût, & ils vous coûtent beaucoup à entretenir ; en les donnant, vous vous débarasserez de cette dépense.*

Sous Philippe le Bel en 1313, on éleva des Théâtres où l'on jouait maintes féeries en Musique. Ce fut à l'occasion de la Chevalerie de Louis Hutin, Philipe le Long, & Charles le Bel. Cette fête dura trois jours, & fit l'admiration d'Edouard II. Roi d'Angletere, & d'Isabele de France sa femme.

Jusqu'à François premier, à peine fait-on si la Musique a existé en France. Ce Prince, qui aimait tous les Arts, établit une Musique de sa chambre, outre la Musique de sa Chapelle. Elle le suivit en 1515, lorsqu'il alla gagner en Italie la bataille de Marignan, & se joignit à Bologne avec la Musique de Léon X, lorsque ces deux Souverains établitent le fameux concordat.

Le mariage de Henry II avec Catherine de Médicis, atira en France beaucoup de Musiciens qui suivirent cette Princesse ; & c'est à eux qu'on dut le rétablissement de cet art si agréable (a). François I envoya en 1543, à

---

larius à Rome, pour prendre de nouveaux documens sur la Musique sacrée, qui s'était perdue, ou du moins corrompue en France. Cette facilité d'oublier le rit Romain, vint peut-être, de ce que Charlemagne en changeant le *chant gallican* pour prendre le *chant Grégorien*, ne changea point la Musique nationale, qui resta toujours la même, & à laquelle on s'apliquait avec le plus grand soin, & qu'on enseignait avec autant d'atention que les hautes sciences. Ce qui pourait apuyer ce sentiment, c'est que les anciens métaient toujours la science de la Musique parmi leurs titres d'honeur ; mais nous ignorons absolument ce que c'était que cette Musique dont ils faisaient tant de cas. Ce qu'il est possible de croire, c'est qu'elle était fort diférente de ce qu'on appele le plain-chant, ou le chant sacré.

(a) Mémoires de la Forest.

Soliman II, un corps de Musiciens les plus habiles, croyant lui faire un présent inestimable. Ce Prince les ayant entendus plusieurs fois, en parut fort content, les acueillit à merveille, en présence de toute sa Cour, les combla de présens, mais leur ordona de sortir de ses Etats, sous peine de la vie, ayant remarqué que la Musique amolissait son âme guetiere, & craignant les éfets qu'elle pourrait faire par les charmes de l'habitude: il dit à ce sujet à l'Ambassadeur de France que son maître lui avait envoyé des Musiciens, comme les Grecs envoyerent aux Perses le jeu des échecs pour ralentir leur passion belliqueuse.

Charles IX aima & cultiva également la Poésie & la Musique. Ce fut sous son regne que Jean-Antoine de Baïf établit une Académie de Musique dans sa maison du fauxbourg S. Marceau: le Roi assistait à ses concerts une fois la semaine.

Eustache du Cauroy (*a*), né à Beauvais, & Maître de Chapelle de Charles IX & de Henry III, fut un excelent Musicien. Ce fut lui qui composa la Musique exécutée aux grands Augustins, le jour de l'établissement de l'Ordre du S. Esprit. (*b*) L'anée suivante, Henry III maria sa belle-sœur Marguerite de Lorraine, au Duc de Joyeuse, l'un de ses favoris, & fit pour cela une fête superbe, qui dura quinze jours, au Château de Moutiers; jamais la Cour ne parut si galante. Ronsard & Baïf composerent les vers. La Musique fut faite par Beaulieu & Salmon, Maîtres de la Musique, & les décorations furent peintes par Jacques Patin, fameux Peintre du Roi: il y eut aussi un balet comique, dont les paroles furent composées par M. de la Chesnaye, Aumônier du Roi, & la Musique par les deux mêmes Musiciens; mais toute la fête fut inventée par *Baltasar de Beaujoyeulx*, Valet de chambre du Roi & de Catherine de Médicis, nous nous permettons d'en donner un extrait, pour qu'on ait une idée des fêtes de ce tems-là.

Le 15 Octobre, jour de la grande fête, on vit ariver une foule in-

(*a*) On prétend que la plupart des Noëls que l'on chante en France, sont des gavotes & d'autres airs que du Cauroy composa pour Charles IX.

(*b*) Cet Ordre fut institué le 31 Décembre 1578, sous le nom d'*Ordre & Milice du S. Esprit*, en mémoire de trois grands événemens arrivés à Henri III le jour de la Pentecôte, sa naissance, son élection à la Couronne de Pologne, & son avénement à celle de France.

croyable de peuple, qui ne put parvenir à entrer dans l'enceinte. Il n'y eut, au plus, que dix mille Spectateurs de placés. Vers les dix heures du soir, la Cour étant assemblée, le sieur la Roche, Gentilhomme servant, faisant le rôle d'un Gentilhomme qui s'enfuyait du jardin de Circé, acourut hors d'haleine, faisant semblant d'être poursuivi par la Magiciene, & voyant qu'il était seul, mit un genou en terre, & fit un compliment en vers au Roi, comme se metant sous sa sauve-garde. Alors la Magiciene ariva, furieuse d'avoir perdu son Gentilhomme, & exhala son couroux en plaintes & en menaces.

Les Syrenes habillées superbement; ariverent ensuite, chanterent un trio, & après avoir fait le tour de la salle, se retirerent.

On vit ensuite douze Nayades qui étaient la Reine, la Princesse de Vaudemont sa sœur, les Duchesses de Mercœur, de Guise, de Nevers, d'Aumale & de Joyeuse, la Maréchale de Retz, Madame de Larchant, & Mesdemoiselles de Pons, de Bourdeille & de Cypierre; rien n'égalait la magnificence de leur habillement. A côté d'elles marchaient huit Tritons qui jouaient de la lyre, de la harpe, de la flûte, &c. suivis de douze Pages vêtus de satin blanc enrichi d'or, chacun d'eux portant deux grands flambeaux de cire blanche. Toute cette troupe s'avança vers le Roi, en chantant des stances & dansant un balet où on avait représenté douze figures de Géométrie bien distinctes. A la fin de ce balet, qui terminait le premier acte, les violons jouerent un air fort gai, qu'on nommait *la Clochete* (*a*), & fort à la mode alors. Circé n'eut pas plutôt entendu la clochete, qu'elle sortit de son jardin toute en colere, & vint toucher de sa baguete d'or toutes les Nymphes, les Pages & les Violons qui resterent immobiles comme des statues. Alors Circé, joyeuse de sa victoire, retourna dans ses jardins. Aussitôt le tonere se fit entendre. Mercure envoyé par Jupiter, pour rompre l'enchantement de la Magiciene, descendit des Cieux, & après avoir chanté une trentaine de vers, répandit le jus de la racine Moly sur tous ceux qui étaient enchantés, & leur rendit telement tous leurs sens, qu'en se réveillant, ils se remirent à danser & à jouer du violon. Mais Circé acourant aussitôt, les toucha de nouveau de sa baguete, & à l'instant tout disparut. La salle représenta les jardins délicieux de Circé, qui parut assise devant la porte de son Château, Mercure étant couché à

(*a*) On le trouvera à la fin de ce livre.

ſes pieds, ſans aucun ſentiment. Le jardin était peuplé de lions, éléphans, tigres & autres animaux qui étaient des hommes qu'elle avait transformés. Le ſecond acte finit par un intermède de huit ſatyres qui jouaient de la flûte, & qui chantaient des couplets à la louange du Roi; ils finiſſaient ainſi:

Le chant qui frape l'oreille
La réjouit à merveille,
S'il publie la vertu
D'un Roi grave de juſtice,
Qui par ſes mœurs, a le vice
Non par force combatu.

Le troiſieme acte commença par quatre Nymphes que Diane envoyait aux *Valois*; c'étaient quatre filles d'honeur de la Reine, Meſdemoiſelles de *Vitry*, de *Surgeres*, de *Lavernay* & d'*Eſtavay*. Dès qu'une d'elles (Melle de Vitry) eut chanté un long couplet, le Théâtre changea; on vit le Dieu Pan repréſenté par le ſieur de Juvigny, Ecuyer du Roi, qui, apercevant les Nymphes de Diane, commença à jouer de ſon flageolet: une des Nymphes vint le ſuplier de délivrer Mercure des enchantemens de Circé. Pan, après le lui avoir promis, ſortit du Théâtre avec toute ſa troupe, & auſſitôt pour troiſieme intermède, on vit ariver quatre Vertus. C'étaient quatre Demoiſelles vêtues de bleu céleſte, chargées d'étoiles d'or. La premiere portait ſur ſa tête un pilier, la ſeconde une balance, la troiſieme un ſerpent, & la quatrieme un vaſe: deux d'entr'elles jouaient du luth, les deux autres chantaient.

Après qu'on eut entendu leurs couplets, on vit paraître un magnifique chariot, traîné par un grand ſerpent. Sur ce char était Mlle de Chaumont, repréſentant Minerve. Il était environé de cent flambeaux; les Vertus ſe joignirent à Minerve, & chanterent d'autres couplets, pendant que le char s'avançait juſqu'à l'endroit où était le Roi, Minerve après lui avoit fait un compliment, invoqua Jupiter pour punir Circé. Auſſi-tôt le tonere gronda, un char qui renfermait Jupiter, acompagné de quarante inſtrumens, deſcendit lentement. Dès qu'il fut arrivé, il dit à ſa fille, qu'il voulait bien punir Circé, pour faire plaiſir au Roi des Français; alors il ordona à Pan, ainſi qu'à ſes Satyres, de prendre chacun un gros bâton, & d'aller ataquer

quer Circé dans ses jardins. La Magiciene les voyant ariver, se résout à se défendre, & commence par sonner une cloche. Aussi-tôt on entendit aboyer, rugir, hurler mille animaux, avec une force incroyable, de maniere que rien n'était si efrayant. Circé chanta ensuite qu'elle résisterait à Jupiter & à tous les Dieux ensemble, mais qu'elle voulait bien céder au Roi des Français. Pan s'impatientant de ce beau discours, commença à ataquer Circé, Jupiter la menaça de son courroux, & voyant qu'elle ne se rendait pas à ces bonnes raisons, il la frapa de son foudre. Alors-Circé ayant perdu sa puissance, fut prise par Minerve, qui la conduisit au Roi, & la lui donna, ainsi que sa verge d'or. Jupiter prit ce moment pour présenter aussi Mercure & Minerve à Henri III; & ces Dieux respectueux se jeterent aux pieds de Sa Majesté, comme pour lui dire qu'il les surpassait en sagesse & en éloquence. Ce spectacle finit par un ballet superbe des Nayades, des Nymphes de Pan, des Satyres, &c. qui firent, en dansant, quarante figures de Géométrie. Enfin tout ce spectacle qui avait duré depuis dix heures du soir, jusqu'à quatre heures du matin, finit par des présens en or que firent toutes les dames aux Seigneurs de la Cour qu'elles choisirent.

La Reine..................	au Roi..................	un Dauphin.
La Princesse de Lorraine...	au Duc de Mercœur.......	une Sirene.
Mad. de Mercœur.........	à M. de Lorraine.........	un Neptune.
Mad. de Nevers...........	à M. de Guise............	un Cheval marin.
Mad. de Guise............	à M. de Genevois.......	Arion.
Mad. d'Aumale............	au Marquis de Chaussim...	une Baleine.
Mad. de Joyeuse..........	au Marquis de Pons.....	un Monstre.
La Maréchale de Retz.....	à M. d'Aumale...........	un Triton.
Mad. de Larchant.........	à M. de Joyeuse.........	
Mad. de Pons.............	à M. d'Epernon...........	une huitre.
Mlle de Bourdeille.........	à M. de Nevers...........	une Spada.
Mlle de Cypiere	à M. de Luxembourg.....	une Ecrevisse.
Mlle de Vitry.............	à M. le Bâtard...........	un Hibou.
Mlle de Surgeres..........	à M. le Comte de Saulx..	un Chevreuil.
Mlle de Lavernay..........	au Comte de Maulevrier...	un Cerf.
Mlle de Stavay............	au Comte du Bouchage...	un Sanglier.
Minerve	à la Reine-mere..........	Apollon.
Circé	à M. le Cardinal de Bourbon.	son Livre.

Voilà un échantillon du goût qui régnait alors, & des plaisirs que le Roi procurait à la Cour la plus élégante, qui, dit-on, eût jamais existé. On prétend que cette fête coûta près de cinq millions, qui en valaient vingt de notre tems.

Des spectacles si beaux donnerent tant de goût aux Français pour ce genre d'amusement, qu'il s'établit une troupe de comédiens Italiens à l'hôtel de Bourbon, où l'on pouvait aller moyenant quatre sols par place. Les comédiens Français établis à l'hôtel de Clugny, en prenaient cinq, mais ils devinrent si licencieux, qu'ils furent banis en 1588, par Arrêt du Parlement.

La fête de Moutiers fut suivie d'une fête superbe que le Cardinal de Bourbon donna au Roi dans son Abbaye de Saint-Germain-des-Prés.

La Reine en donna une aussi au Louvre, qui finissait par un ballet de Cérès, dont la Musique était de Claudin, le plus fameux Musicien qu'on eût encore vu en France, & les airs de danse du sieur Baltazarini, Italien, qui depuis s'appela Beaujoyeux : il était l'un des meilleurs violons de l'Europe, & devint premier Valet de Chambre de la Reine.

Ce fut en 1585 que se fit l'établissement d'une Musique dans plusieurs Eglises de Paris. Lorsque Henri III institua la Confrairie des Pénitens, qui avaient à leur suite une Musique sombre & triste. Le Roi assistait à leurs Processions, suivi de toute sa Cour. Ils étaient vétus de grandes robes de toile blanche; la tête couverte d'un chaperon, & d'un voile qui leur cachait le visage.

Henri IV ne se souciait pas beaucoup de la Musique, mais la Reine Marguerite l'aimait infiniment : elle chérit même aussi quelquefois les Musiciens; entr'autres *Cominy*, Maître de Musique de sa Chambre. Elle chantait souvent cette chanson, que toute sa Cour répétait pour lui plaire.

A ces bois, ces prés & cet antre,
Offrons les vœux, les pleurs, les sons,
La plume, les jeux, les chansons
D'un Poëte, *d'un Amant*, d'un Chantre.

Elisabeth, Reine d'Angleterre, étant au lit de la mort, fit venir tous ses Musiciens dans sa chambre, afin, disait-elle, de pouvoir mou-

tir aussi gaiement qu'elle avait vécu; & pour dissiper les horreurs de la mort, elle écouta cette symphonie fort tranquillement, jusqu'au dernier soupir. De nos jours le Vicomte de Rohan-Chabot en a fait autant, & nous avons assisté à la Musique qu'on exécutait chez lui, quelques jours avant sa mort. Il ne voulait que des adagio mélodieux & à demi-jeu. On nous a assuré qu'il était mort pendant l'exécution d'un de ces morceaux.

Louis XIII aima beaucoup les spectacles & la Musique. Il composa plusieurs chansons: nous en raporterons une, pour qu'on puisse juger de ses talens. Il donna des fêtes superbes, dans lesquelles il dansa sur le théâtre, ainsi que toute sa cour.

Il fut si content d'entendre jouer du violon le célebre *du Manoir*, qu'il lui fit expédier une patente, qui le déclarait Roi des Violons; & lui donnait pouvoir d'établir des corps de cette profession, par-tout où il voudrait. Cette patente est de 1630.

Louis XIV surpassa bientôt tous ses prédécesseurs en goût & en magnificence. En 1644, le Cardinal de Mazarin fit venir d'Italie, les plus fameux Musiciens, pour donner une représentation d'opéra, ce que l'on n'avait encore jamais vu en France. Il fut joué dans la salle du Louvre. Le sujet était les Amours d'Hercule: Lully fit la Musique des ballets. Ce fut son début.

En 1660, parurent Lambert & Boesset, qui créèrent un nouveau genre de chant. Cambert, surintendant de la Musique de la Reine-mere, mit en Musique les deux premiers opéra faits par l'Abbé Perrin, qui furent joués, l'un en 1659, & l'autre en 1671. Il obtint en 1669 le privilege de l'opéra, mais il le céda à Lully en 1672.

Sa Majesté fit aussi construire vers ce tems sa grande salle des Machines aux Tuileries, sur les desseins du Marquis de Sourdiac & de la Grille, tous deux grands Machinistes. Le Roi y donna de superbes spectacles, & ne dédaigna pas d'y danser. Lully, qui était devenu surintendant de la Musique du Roi, établit alors l'Académie Royale de Musique, qui subsiste aujourd'hui, ainsi que la salle qui fut bâtie au même endroit où elle existe encore à présent, & qui était alors un jeu de paume, appartenant au sieur Bel-air. Ce fut dans ce tems que Lully se lia avec Quinault, & l'engagea à composer les chefs-d'œuvres que la

Q 2

France admire. Les Musiciens parurent alors en foule dans tous les genres. En Italie, on vit Scarlati, Stradella, Bassani, Corelli, Albinoni, Valentini, Bononcini, Vivaldi, Vinci, Porpora, Geminiani, &c. En Allemagne, Abaco, Telleman, Hasse, Hendel. En France, Campra, Colasse, Destouches, Mouret, Bernier, Clerembaut, Montéclair, du Rousset, Batistin, la Lande, Marais, Forquerey, Marchand, Couperin, Batiste, Senaillier, le Clair, Rebel & Francœur, &c. Ces Musiciens succéderent à Lully, & firent les délices de Paris, jusqu'à ce que Rameau parut, pour les faire disparaitre.

Agé de cinquante ans, il donna en 1733, Hypolite & Aricie, son premier opéra. On trouva sa Musique baroque & barbare. Bientôt les oreilles s'accoutumerent aux charmes de sa sublime harmonie. Vingt opéra, qu'il donna de suite, le rendirent vainqueur de tous ses rivaux, & lui assurerent le trône de l'harmonie. Aussi savant en théorie qu'en pratique, il a laissé des ouvrages qui ne mourront jamais, & qui le metent à une distance immense des Musiciens praticiens, qui l'ont précédé. De tous les Musiciens célebres, Rameau, Tartini, Geminiani, & le savant Pere Martini, sont peut-être les seuls dont les ouvrages parviendront à la postérité (*a*).

(*a*) Nous n'ignorons pas qu'une infinité de gens, qui se prétendent juges souverains en Musique, ne seront pas de notre avis; mais nous nous contenterons de mettre sous leurs yeux un passage de Cicéron, & un de M. d'Alembert, que probablement ils ne conaissent pas.

Il n'en est pas de la Philosophie comme des autres arts; car que pourra dire, sur la Géométrie & sur la Musique, celui qui ne les aura pas aprises? Ou il faut qu'il se taise, ou il n'en jugera pas en homme sensé.

Cicéron, dial. de l'orat. *liv.* 3, *n°* 21.

C'est aux personnes seules de l'art qu'il est réservé d'aprécier les vraies beautés d'un ouvrage, & le degré de difficulté vaincue. S'il apartient aux grands d'en porter un jugement sain, ce n'est qu'autant qu'ils seront eux-mémes artistes, dans toute la rigueur. Rarement un simple amateur raisonera de l'art, avec autant de lumiere, je ne dis pas, qu'un artiste habile, mais qu'un artiste médiocre.

D'Alembert, Essai sur les gens de Lettres.

CHAPITRE XV.

De la Musique des Chinois.

Un manuscrit précieux qui nous a été confié, nous fournira les moyens de parler de cette Musique, dont l'antiquité remonte, selon les Chinois, à des milliers d'années avant la nôtre. Que penser cependant d'une Musique qui, à nos yeux, doit être baroque, sans mélodie, & sans harmonie, & qui cependant parle au cœur des naturels du pays.

Le Révérend Pere Amiot, Missionaire à Pékin, auteur du Mémoire que contient ce manuscrit, nous aprend, dans un discours préliminaire, qu'ayant fait entendre, à plusieurs Chinois, les *Sauvages*, les *Cyclopes* (a), & d'autres morceaux, qui plaisent généralement à notre nation, ils n'y prirent aucun plaisir, & que l'un d'eux lui dit : *Les airs de notre Musique passent de l'oreille jusqu'au cœur, & du cœur jusqu'à l'ame. Nous les sentons, nous les comprenons. Ceux que vous venez de jouer, ne font pas sur nous cet effet. Les airs de notre ancienne Musique étaient bien autre chose encore. Il suffisait de les entendre pour être ravi. Tous nos Livres en font un éloge des plus pompeux; mais ils ajoutent en même tems que nous avons beaucoup perdu de l'excellente méthode qu'employaient nos anciens, pour produire de si merveilleux effets, &c.*

On voit que la fable des *merveilleux effets* a été de tous les pays, & nous ne croyons pas plus à ceux de la Musique Chinoise, qu'à ceux de la Musique Greque. Cependant il faut avouer, dit le P. Amiot, que la Musique, de tems immémorial, a été cultivée en Chine, & elle fut toujours l'un des principaux objets d'atention des Magistrats & des Souverains. Erigée en science, dès les commencemens de la Monarchie, elle a joui, chez les anciens Chinois, du double privilege, de pouvoir charmer les cœurs, par les diférentes impressions dont elle les afectait à son gré, & de pouvoir faire les délices de l'esprit, par l'évidence des démonstrations exactement déduites, des principes qui posent sur l'incontestable vérité.

(a) Pieces de clavecin de Rameau.

On ne peut avoir, dit ailleurs le P. Amiot, plus d'estime pour la Musique, que n'en ont les Chinois.

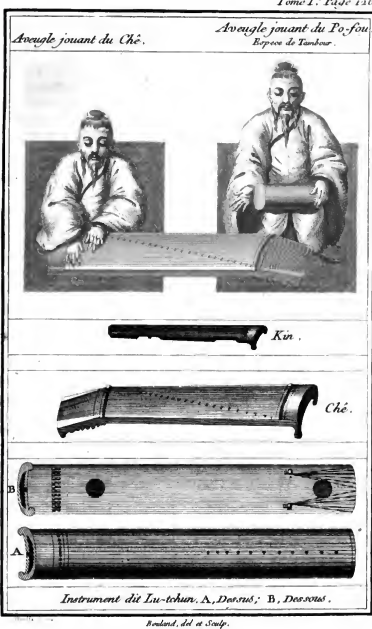
Ils la regardent comme le principe, sur lequel ils fondent toutes les sciences. Ils l'appelent la science des sciences, la science universelle, & la féconde source, d'où découlent toutes les autres sciences.

L'antiquité de cette Musique est inconcestable, & il est prouvé que long-tems avant Pythagore, avant Mercure, & avant l'établissement des prêtres en Egypte, on conaissait à la Chine, la division de l'octave en douze demi-tons, qu'on appelait les *douze lu*, qu'on les distinguait en *majeurs* & *mineurs*; qu'enfin leur formation n'était qu'un simple résultat de la progression triple de douze termes, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147 inclusivement. On ignore pourquoi, dans ce tems-là, les Chinois ne faisaient mention dans leur échelle, que des cinq tons qui répondent à nos syllabes *fa sol la ut re*, tandis qu'ils avaient, dans le *mi* & le *si*, dequoi compléter leur gamme. Les raports que les Egyptiens avaient assigné entre les sons de la Musique & les planetes, entre les mêmes sons & les signes du zodiaque, les vingt-quatre heures du jour, les sept jours de la semaine, &c. ne sont qu'une copie informe de ce qui avait été fait par les Chinois, bien des siecles avant que les Egyptiens eussent une division du zodiaque en douze signes, & les noms de *sabaoth*, de saturne, & d'autres, qui désignent les diférens objets de ces raports.

L'heptacorde des Grecs, la lyre de Pythagore, son inversion des tétracordes diatoniques, & la formation de son grand systême, sont autant de larcins faits aux Chinois, qui sont inconcestablement les inventeurs de deux instrumens nommés le *kin* & le *chê*, lesquels réunissent à eux seuls, tous les systêmes de Musique *imaginés* & *imaginables*. Les Grecs n'ont fait qu'apliquer aux cordes, ce que les Chinois avaient dit en parlant des tuyaux. Quelques-uns de leurs voyageurs auront pénétré à la Chine, & après s'y être instruits, autant qu'il leur aura été possible, ils auront raporté, dans leur patrie, tout ce qu'ils avaient appris, & n'auront pas avoué les sources où ils avaient puisé.

Les calculs des Chinois, sur toutes les combinaisons des sons, furent immenses, & la Géométrie, née chez eux, leur fournit les meilleurs moyens de trouver leur génération, & leurs proportions.

1-4-64



Instrument dit Lu-tchun. A, Dessus; B, Dessous.

Rouland, del et Sculp.

Les Chinois ont leurs fables, comme les Grecs avaient les leurs. Orphée, Linus & Amphion, ont bien l'air d'avoir été imités de *Ling-lun* de *Kouei*, & de *Pin-mou-kia*, à qui les Chinois, depuis plus de quatre mille ans, ont attribué les mêmes effets sur les pierres & sur les bêtes féroces, ainsi que sur les hommes, quelquefois plus féroces qu'elles.

Quand je fais résoner les pierres sonores qui composent mon king (a), *les animaux viennent se ranger autour de moi, & tressaillent d'aise*, disait *Kouei*, célebre Musicien, plus de mille ans avant Orphée.

L'ancienne Musique Chinoise pouvait faire descendre sur la terre, les esprits supérieurs. Elle pouvait évoquer les ombres, elle inspirait aux hommes, l'amour de la vertu, & les portait à la pratique de leurs devoirs.... Voilà les effets attribués à la Musique Greque.

Veut-on savoir si un royaume est bien gouverné, si les mœurs de ceux qui l'habitent, sont bonnes ou mauvaises? qu'on examine la Musique qui y a cours.... Voilà Platon; & c'est ce qu'a dit Confucius, long-tems avant lui.

On prétend que lorsque Confucius voyageait dans les diférentes Provinces de la Chine, on lui fit entendre un morceau de Musique composé par le fameux *Kouei*, *& que pendant plus de trois mois, il lui fut impossible de penser à autre chose. Les mets les plus exquis & les plus délicatement aprêtés, ne furent pas capables de réveiller son goût, ni d'exciter son apétit, &c.*

Le Pere Amiot assure que les Chinois sont les Auteurs du systême général de Musique, d'où tous les autres sont tirés. Il date, dit-il, du commencement de leur monarchie, c'est-à-dire, au moins 2637 ans avant J. C. Et s'il a été tronqué ou altéré dans les siecles postérieurs, c'est que les principes, sur lesquels il est fondé, n'out pas toujours été connus, & qu'ils ont été négligés pour des raisons très-frivoles, tirées, pour la plûpart, des faux préjugés de l'astrologie judiciaire, &c.

Si on voulait, ajoute le P. Amiot, donner seulement un abrégé de ce qu'ils ont écrit sur ce systême, qu'ils prétendent fondé sur les loix immuables de l'harmonie universelle, il faudrait un grand nombre de volumes. Mais il se contente d'en raporter les principaux traits, & il

(a) Le *king* est un instrument, dont on verra la description dans le Chapitre suivant.

les emprunte des monumens les plus autentiques de la nation. D'où ce savant Missionaire conclut, dans son précieux Mémoire, que *les Grecs & les Egyptiens, plus anciens qu'eux, ont puisé chez les Chinois les élémens des Sciences & des Arts.* Il assure que cette vérité lui est démontrée, par une foule de preuves, qui ne pouraient en être pour nous, à moins de conaître, comme lui, l'histoire de la Chine. Il s'attend à ne pas persuader ses lecteurs. Nous ne voyons pas pourquoi il a autant de défiance; il est aussi possible, & même plus probable, que les Egyptiens qui voyageaient, aient profité des conaissances des Chinois, qu'il ne l'est que ceux-ci, qui ne sortaient jamais de leur pays, aient apris des Egyptiens les Sciences & les Arts.

Les vérités que le P. Amiot affirme, ne paraîtront des paradoxes qu'aux yeux de ceux qui ne les entendront pas, & ne chercheront point à les aprofondir. On ne peut que lui avoir les plus grandes obligations des peines qu'il s'est données pour nous procurer des recherches aussi savantes, & présentées avec autant de neteté que de jugement. Nous nous joignons à lui pour exhorter M. l'Abbé *Roussier*, si connu par ses excellens ouvrages, à jeter sur la Musique des Chinois, toute la clarté qu'il a si bien su communiquer à ses écrits, sur la Musique des Grecs. Personne n'entend mieux que lui la théorie, ni n'a plus que lui, l'art de la faire entendre aux autres.

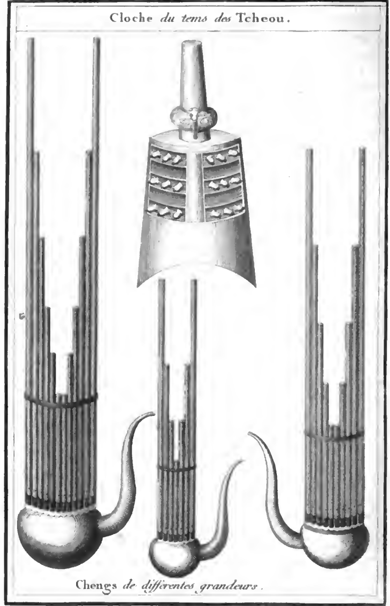
Puisse cet essai, tout faible qu'il est, l'engager à prendre encore la plume, & à traiter à fond, une matiere si vaste & si curieuse (*a*).

Les Chinois regardent le son comme un bruit isolé, qui a un éclat plus ou moins fort, plus ou moins clair, de plus ou moins de durée, conformément à la nature du corps qui le transmet; mais qui n'étant point encore soumis à la mesure & aux regles qui constituent le ton, n'a besoin, pour devenir tel, que d'être circonscrit dans les limites qui sont fixées par les loix immuables du *lu* (*b*)

(*a*) Pendant qu'on imprimait cet Essai, nous avons apris avec le plus grand plaisir qu'un Ministre connu pat son amour pour les Arts, avait chargé M. l'Abbé *Roussier* de diriger l'impression du précieux Mémoire du Pere Amiot, & qu'il allait bientôt paraître dans le sixieme volume des *Mémoires concernant les Chinois*, acompagné de quelques observations, & d'une grande quantité de Notes que M. l'Abbé *Roussier* a bien voulu y ajouter.

(*b*) On saura bientôt ce que c'est qu'un *lu*.

1-4-64



Cloche *du tems des* Tcheou.

Chengs *de différentes grandeurs.*

Bouland. del. et Sculp.

Ces mêmes Chinois distinguent huit especes diférentes de sons, & ils prétendent que, pour les produire, la nature avait formé huit sortes de corps sonores, sous lesquels tous les autres pouvaient se classer.

Le Métal.
La Pierre.
La Soye.
Le Bambou.
La Calebasse.
La Terre cuite.
La peau des animaux.
Le Bois.

Cette division, disent-ils, n'est point arbitraire, on la trouve dans la nature, quand on veut se donner la peine de l'étudier.

Ils sont persuadés que, quoique l'on puisse tirer de chaque corps sonore, tous les tons de la Musique, il est cependant, pour chaque corps particulier, un ton qui lui est plus analogue que tous les autres, & que la nature, en combinant les parties qui le composent, lui a assigné, dans la distribution des choses, pour le concours de l'harmonie universelle. Cette assertion pourrait nous entraîner à des discussions trop longues pour notre sujet, il nous sufit d'avoir énoncé ces huit corps sonores, dans l'ordre que les Chinois croient qu'ils ont entr'eux. Ces huit sortes de sons sont produits par des instrumens particuliers, que nous allons nommer, dans le même ordre que celui des sons.

Les *Cloches.*
Le *King.*
Le *Kin* & le *Ché.*
Les *Flûtes*, *Ty*, *Siao* & *Koan.*
Le *Cheng.*
Le *Hiuen.*
Les *Tambours.*
Le *Tchou*, le *Ou* & les *Planchettes.*

Des Lu ou demi-Tons en général.

Les inventeurs de la Musique chez les Chinois, ne penserent pas d'abord que l'art qu'ils venaient d'inventer, pouvait être élevé à la dignité de Science.

Jusqu'alors l'oreille avait été leur seul guide ; mais tout le monde n'en a pas également. Ils comprirent donc qu'il n'était pas impossible de trouver une méthode qui, sans le secours de l'oreille, pût les faire parvenir à leur but.

L'expérience leur avait apris, qu'après un certain intervalle, les sons au-dessus & au-dessous, n'étaient que l'image, la représentation ou la replique les uns des autres. Ils en conclurent que le même effet devait avoir lieu dans les instrumens.

Hoang-ty venait de conquérir l'Empire. N'ayant plus d'ennemis à combatre, il s'appliqua, de toutes ses forces, à rendre ses sujets heureux. Il régla leurs mœurs par de sages loix; & par l'établissement de la plupart des arts utiles & agréables, il leur procura les avantages & les agrémens de la vie (*a*).

Hoang-ty ayant ordonné au fameux Musicien *Ling-lun de travailler à régler la Musique*, il se transporta dans le pays de *Si-joung*, au nord-ouest de la Chine. C'est sur une haute montagne de ce pays que croissent les plus beaux bambous.

Chacun d'eux est partagé dans sa longueur par plusieurs nœuds, qui séparés les uns des autres, forment chacun un tuyau particulier. Il prit un de ces tuyaux, qu'il coupa entre deux nœuds, & en ayant ôté la moële, il soufla dedans, & en fit sortir un son mélodieux, qui lui parut à l'unisson de celui qu'il faisait naître en parlant. A quelques pas de-là, la source du fleuve *Hoang-ho* sortait à gros bouillons, & le bruit que faisaient les eaux, en sortant ainsi de la montagne, lui parut encore à l'unisson de sa voix & du son du bambou.

(*a*) Le Pere Amiot regrete ici de ne pouvoir pas s'étendre, comme il le voudrait, sur la conduite de ce sage Législateur, qui l'emporte, selon lui, sur tous les Législateurs de l'Histoire & de la Fable.

C'est donc là, s'écria-t-il alors, le son fondamental de la nature. C'est de ce ton que tous les autres doivent dériver, mais comment cela se fait-il?

Au moment où il réfléchissait ainsi, le merveilleux oiseau, nommé *Foung-hoang*, acompagné de sa femele, vint tout-à-coup se percher sur un arbre voisin.

Cet oiseau, qui, selon une superstition des Chinois, ne se montre jamais aux hommes que pour leur anoncer quelque bienfait du ciel, après avoir batu trois fois des aîles, déploya, de concert avec sa femele, les accens ravissans de sa voix. Tous les autres oiseaux se turent, les vents retinrent leur haleine, & toute la nature parut ne vouloir qu'écouter.

Ling-lun, quoique transporté de plaisir, n'en écouta pas moins très-atentivement, & avec réflexion, & distingua jusqu'à douze sons diférens, dans le ramage de cet oiseau; le mâle en donnait six, & la femele donnait les six autres; mais le premier que donna le mâle, se trouva parfaitement d'acord avec le son, rendu par le tuyau du bambou. *Ling-lun* en conclut une seconde fois, que c'était-là le son fondamental; & alors il imagina que douze tuyaux de longueurs diférentes pouraient lui donner les douze sons qu'il venait d'entendre; ce qui lui réussit au gré de ses desirs.

Telle est la fable allégorique que les Chinois ont inventée sur l'origine des *lu* ou demi-tons. Mais en la dépouillant de tout ce qu'elle a de merveilleux, il en résultera que, du tems de *Hoang-ty*, 2637 ans avant J. C., on découvrit à la Chine, que l'étendue que nous appelons octave, était divisible sensiblement en douze demi-tons.

Des Lu en particulier.

Les Chinois trouverent que dans les douze *lu*, il y en avait six de parfaits, & six d'imparfaits. C'est-à-dire, six majeurs, & six mineurs. Les noms de leurs *lu* sont symboliques, & font allusion aux différentes opérations de la nature, dans l'espace des douzelun aisons, dont leur année commune est composée, parceque chaque *lu*, suivant la doctrine Chinoise, a une lunaison qu'il dénomme, & qui lui est correspondante.

Par exemple.

Le plus grave des *lu*, & que les Chinois appelent le générateur des

autres, se nomme *Hoang-tchoung*, & corespond à la onzieme lune; parceque cette lune étant celle où se trouve le solstice d'hiver, & l'année astronomique commençant à ce solstice, la onzieme lune est regardée comme celle qui est le principe de toutes les autres.

Cet exemple & les onze autres que nous avons trouvés inutiles à raporter, prouvent clairement que les Chinois ne peuvent tenir leur Musique des Egyptiens, si la chronologie de la Chine est exacte, puisque cette division des sons, tenant à la division de leur année astronomique, plus ancienne de plusieurs siecles que celle des Egyptiens, ils ne peuvent pas avoir reçu d'eux ce qu'ils avaient déja.

Dimensions des Lu.

Les *lu* sont invariables de leur nature, parceque, n'étant par eux-mêmes que la représentation de l'octave, divisée en douze demi-tons, ils conservent toujours, entr'eux, la distance qui leur a été assignée par la nature. Les hommes ne peuvent rien contre cette loi éternelle, ils peuvent tout au plus donner des preuves de leur plus ou moins d'adresse, en assignant bien ou mal les bornes de chaque division. C'est ce qui est arivé aux Chinois anciens & modernes. Chaque dynastie voulant renchérir sur ce qu'avait fait la précédente, changea les dimensions, & fit une nouvelle Musique, ainsi que de nouveaux instrumens; mais le souvenir de la Musique anciene ne put jamais être détruit. Enfin le Prince *Tsai-yu*, aidé de tout ce qu'il y avait de plus habile dans l'Empire, entreprit de rendre à la Musique, son ancien lustre, & de la rétablir telle qu'elle était à son origine. En fixant les dimensions des trente-six tuyaux qui doivent donner les trois sortes de *lu*, les graves, les moyens & les aigus, & raportées par le P. Amiot, il prétend qu'on a au juste, *les véritables tons de la Musique des Anciens.* Je n'oserais contredire ses prétentions, dit le P. Amiot, elles sont trop bien fondées.

Formation du systême Musical des Chinois.

Nous avons déja dit que les *lu* sont des demi-tons, qui ne diférent entr'eux, en montant ou en descendant, que parce que les uns sont

majeurs & les autres mineurs. Les Chinois ne notaient d'abord leurs airs & ne désignaient les intervalles que par les noms des *lu*. Cette méthode, toute facile, toute commode, toute exacte qu'elle était, leur parut insufisante pour embrasser toute l'étendue d'un système complet. Ils joignirent un *lu* majeur à un *lu* mineur; & ces deux *lu* réunis furent appelés *tons*.

Alors ils firent une échelle de cinq tons & de deux demi-tons, qui leur procurerent quatre-vingt-quatre modulations. Il faut en voir les détails dans l'ouvrage du P. Amiot. La démonstration serait ici superflue.

Génération des Lu.

Le *lu primitif*, dit *Tsai-yu*, ne dépend ni du calcul, ni de la mesure. C'est au contraire par lui qu'on s'est formé au calcul, & qu'on a réglé les mesures. *Le principe de toute doctrine est un*, dit un autre auteur. (*Hoai-nan-tsée*). Un, en tant que seul, ne saurait engendrer; mais il engendre tout, en tant qu'il renferme en soi les deux principes, dont l'acord & l'union produisent tout. C'est dans ce sens qu'on peut dire, un engendre deux, deux engendre trois, & de trois toutes choses sont engendrées.

« Le Ciel & la Terre forment, en général, ce que nous appelons » le tems, trois lunaisons forment une saison; c'est pourquoi, lorsqu'an- » cienement on faisait les cérémonies respectueuses en l'honeur des an- » cêtres, on faisait trois offrandes, on pleurait trois fois. Il en est ainsi » pour les *lu*. Un engendre trois, trois engendre neuf, neuf engendre » quatre-vingt-un, &c. ».

De-là suit la génération des *lu*, comparée à celle des lunes, & donnée par *Hoai-nan-tsée*, plusieurs siecles avant l'ere Chrétienne; encore prétend-il que c'est-là la doctrine des plus anciens écrivains de sa nation.

La formation des douze *lu*, par la progression triple, depuis l'unité jusqu'au nombre 177147 inclusivement, date encore des premiers siecles de la monarchie Chinoise, & bien avant le tems où vivait Pythagore. On voit par-là, que les Chinois en savaient autant que les Grecs, longtems avant eux.

Nous renvoyons nos Lecteurs au savant Mémoire du P. Amiot, qui

se trouve à la Bibliothéque du Roi ; ils pourront y méditer atentivement les autres générations des *lu*, sujet trop abstrait pour ceux qui ne sont pas Musiciens.

Si les Chinois ont connu le Contrepoint.

La Musique, disent les Chinois, n'est qu'une espece de langage, dont les hommes se servent pour exprimer les sentimens, dont ils sont affectés. Sommes-nous afligés? Sommes-nous touchés des malheurs de nos amis? Nous nous atendrissons, & les sons que nous formons, ne désignent que tristesse ou compassion. Si la joie, au contraire, est dans le fond de notre cœur, notre voix l'exprime au dehors, le ton que nous prenons est clair, nos paroles ne sont point entrecoupées; nous prononçons distinctement chaque syllabe, quoiqu'elles se succedent les unes aux autres avec beaucoup de rapidité. Lorsque la colere nous anime, nous avons le son de la voix fort & menaçant. Quand nous sommes pénétrés de respect & d'estime pour quelqu'un, nous prenons un ton doux, affable & modeste; & si nous aimons, notre voix n'a rien de rude & de grossier. En un mot, bien ou mal réglée, chaque passion a ses tons propres & son langage particulier. Il faut, par conséquent, que la Musique, pour être bonne, soit à l'unisson des passions qu'elle doit exprimer. Il faut ensuite qu'elle module dans le ton qui lui est propre; car chaque ton a une maniere de s'exprimer qui n'appatrient qu'à lui.

Les tons sont comme les mots, ou les paroles du langage musical; les modulations en sont les phrases; les voix, les instrumens & les danses forment le contexte & tout l'ensemble du discours musical.

Lorsque nous voulons exprimer ce que nous sentons, nous employons dans nos paroles, des tons hauts ou bas, graves ou aigus, forts ou faibles, lents ou précipités, courts ou de plus longue durée. C'est la vérité & l'acord de toutes ces choses qui fait l'harmonie des Chinois, & c'est ainsi qu'était celle des Grecs ; le contre-point n'a commencé à naître que vers le douzieme siecle, & probablement Gui d'Arezzo en est l'Auteur : ou l'a considérablement augmenté. Tous les anciens ne conaissaient que des parties à l'unisson ou à l'octave; & à cet égard, comme à bien d'autres, les Chinois sont comme les anciens.

Nous finirons ce chapitre par la description d'une cérémonie célebre qui se faisait, du tems des *Tcheou*, dans la salle des ancêtres, lorsque le Souverain y faisait les cérémonies respectueuses, dans tout l'apareil de sa grandeur. Nous rapotterons aussi la traduction faite par le P. Amiot, de l'hymne que l'on y chantait. Nous devons lui savoir gré de la peine qu'il a prise pour nous faire conaître, autant qu'il a dépendu de lui, le génie poétique de cette fameuse Nation.

Les Chinois croient qu'un des principaux devoirs de l'homme, est la reconaissance, même après leur mort, envers ceux de qui l'on tient la vie. C'est par cette raison que l'Empereur va visiter tous les ans la salle que l'on appele *des Ancêtres;* pour rendre homage à leur mémoire. On trouve d'abord dans le vestibule, les porte-étendars, les cloches & les tambours, les officiers des gardes & les Musiciens rangés symétriquement, & comme cloués à leur place. En entrant, on voit à droite & à gauche, les joueurs du *cheng*, du *king* de pierres sonores, &c. rangés par ordre. Au milieu de la salle sont les danseurs habillés en uniforme, & tenant des instrumens dans leurs mains.

Dans le fond on voit les joueurs du *kin* & du *chê*, le tambour *po-fou* & les chanteurs; enfin dans le fond de la salle, tous les portraits des ancêtres, ou les noms de ceux, dont on n'a point les portraits.

Devant les portraits, on voit une table garnie de tout ce qui doit servir à l'ofrande, aux parfums & aux libations.

Un signal annonce l'arivée du fils du Ciel (l'Empereur). Alors les Chinois sont saisis d'une sainte horreur, parcequ'ils se persuadent que, dans ce moment, les ancêtres descendent du ciel, pour venir recevoir les homages qu'on leur rend. C'est dans cet instant que l'on entone l'hymne, dont nous allons donner la traduction, & dont la Musique, quoique fort simple, pénetre tellement les Chinois, qu'ils sont alors dans la plus délicieuse ivresse.

PREMIERE STROPHE.

Lorsque je pense à vous, ô mes sages aïeux!
Je me sens élevé jusqu'au plus haut des cieux.
Là, dans l'immensité des sources éternelles,
De la solide gloire & du constant bonheur,

Je vois avec transport vos ames immortelles,
Pour prix de leurs vertus, pour prix de leur valeur,
De délices toujours nouvelles,
Goûter l'inéfable douceur.
Si malgré mes défauts & mon insufisance,
Les décrets de la Providence
M'ont placé sur la terre au plus sublime ran
C'est parceque je suis de votre auguste sang.
Je ne saurais marcher sur vos brillantes traces,
Mais mes soins assidus, mon respect, mes efforts
Prouveront aux futures races,
Qu'au moins j'ai mérité de vivre sans remors.

Après cet exorde, qui n'est qu'une préparation, l'Empereur se prosterne trois fois, frape chaque fois, par trois reprises, la terre de son front, fait des libations & des ofrandes, & pendant ce tems-là, les Musiciens chantent en son nom la seconde strophe.

SECONDE STROPHE.

Je vous dois tout: j'en fais l'aveu sans peine,
Votre propre substance a composé mon corps,
Je respire de votre haleine,
Je n'agis que par vos ressorts.
Quand pour donner carriere à ma reconaissance,
Conduit par le devoir, je me rends en ces lieux,
J'y jouis de votre présence,
Vous descendez pour moi du séjour glorieux.
Oui, vous êtes présens, votre auguste figure
Fixe par son éclat, mes timides regards;
Le son de votre voix, de la douce nature,
Réveille, dans mon cœur, les plus tendres égards.
Humblement prosterné, je vous rends mes homages,
O vous dont j'ai reçu le jour;
Daignez les accepter, comme des témoignages
Du plus profond respect, du plus parfait amour.

Lorsque les cérémonies respectueuses sont finies, c'est-à-dire, lorsque l'Empereur a offert les viandes, versé le vin, brûlé les parfums, & s'est

s'eſt proſterné, il ſe tient debout pendant que les Muſiciens chantent la troiſieme ſtrophe.

TROISIEME STROPHE.

Je viens de retracer dans ma faible mémoire,
Les vertus, les travaux, les mérites ſans prix,
De ces ſages mortels, qui, parmi les eſprits,
Sont placés dans le Ciel au faîte de la gloire.
Ils tiennent à mon cœur par les plus forts liens.
Ils m'ont donné le jour, je poſſede leurs biens,
Et plus encor .... Je rougis de le dire.
Moi chétif..... après eux, je gouverne l'Empire.
Le poids d'un ſi peſant fardeau
Me ferait trébucher ſans ceſſe,
Si le Ciel ne daignait ſoutenir ma faibleſſe,
Par un ſecours toujours nouveau.
Je fais ce que je peux, quand le devoir commande;
Mais comment reconnaître, hélas! tant de bienfaits!
Trois fois avec reſpect, j'ai fait ma triple offrande.
Ne pouvant rien de plus, mes vœux ſont ſatisfaits.

Après l'hymne l'Empereur ſe retire avec tout ſon cortege, dans le même ordre qu'en entrant.

Les danſeurs ſont admis à cette cérémonie, & y jouent un rôle qui la rend encore plus auguſte, par l'apareil dont il eſt revêtu. Ces danſeurs ſont des hommes graves, qui expriment gravement par leurs geſtes & leurs attitudes, tous les ſentimens dont l'Empereur doit être pénétré.

Voici les paroles Chinoiſes de l'hymne dont nous venons de donner la traduction.

I.

See hoang ſien tſou,
Yo ling yu tien,
Yuen yen tſing lieou,
Yeou kao tay hiuen.
Hiuen ſun cheou ming,
Tchoui yuen ki ſien,
Ming yn ché tſoung,
Y ouan ſée nien.

II.

Toui yué tché tsing,
Yen jan jou cheng.
Ki ki tchao ming,
Kan ko tsay ting;
Jou kien ki hing,
Jou ouen ki cheng,
Ngai eulh king tché,
Fa hou tchoung tsing.

III.

Ouei tsien jin koung,
Tè tchao yng tien.
Ly yuen ki yu,
(Siao tsee)
Yuen cheou fang koue,
Yu pao ki tè,
Hao tien ou ng ki.
Yn tsin san hien,
Ouo sin yué y.

De tout ce qui a été établi dans les trois parties de ce Mémoire, on peut légitimement conclure, dit le P. Amiot:

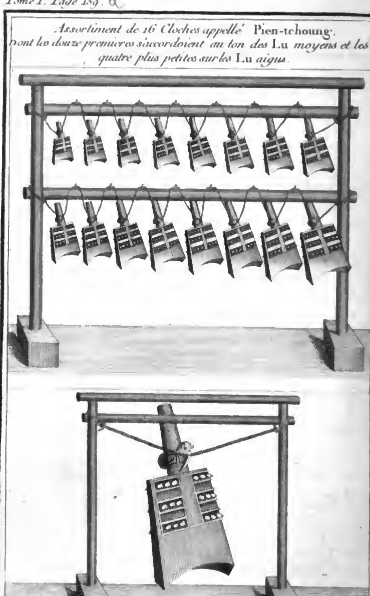
1°. Que les Chinois ont eu, bien long-tems avant les autres nations, un système de Musique suivi, lié dans toutes ses parties, & fondé spécialement sur les rapports que les différens termes de la progression triple ont entr'eux.

2°. Qu'ils sont les auteurs de ce système.

3°. Que ce système renferme à peu près tout ce que les Grecs & les Egyptiens ont employé dans les leurs; & qu'étant plus ancien, il est à présumer que les Grecs & les Egyptiens ont puisé chez les Chinois tout ce qu'ils ont dit sur la Musique.

4°. Que probablement Pythagore, qui voyageait pour s'instruire, & qu'on sait sûrement avoir été dans l'Inde, a pénétré jusqu'à la Chine, & a raporté dans sa patrie le système Chinois, qui alors a pris le nom de Pythagore, & s'est répandu dans l'univers.

1-4-64


Assortiment de 16 Cloches appellé Pien-tchoung.
Dont les douze premieres s'accordoient au ton des Lu moyens et les quatre plus petites sur les Lu aigus.
Cloche nommée Te-Tchoung.
Dont l'assortiment etoit composé de douze, qui s'accordoient au ton des Lu aigus, ou demi - Lu.
Bouland, del et Sculp.

1-4-64



Tchoung.

Assortiment de Cloches de la Musique moderne, comē le Pien-Tchoung l'étoit de la Musique Ancienne.

Des Instrumens Chinois.

Nous avons dit dans le Chapitre précédent, que les Chinois connaissaient huit sortes de corps sonores.

Le Métal.
La Pierre.
La Soie.
Le Bambou.
La Calebasse.
La Terre cuite.
La Peau des Animaux.
Le Bois.

Ces corps sonores produisent tous leurs instrumens, que nous rangerons par conséquent en huit classes.

Métal.

Les Chinois le regardent comme un cinquieme élément. Ils ont fondu la premiere cloche pour en tirer le son fondamental & primitif, dont nous avons déja parlé, & sur lequel ils ont réglé tous les autres.

Ils en fondirent ensuite, de maniere à avoir les sons des douze *lu* ou demi-tons, & par ce moyen ils eurent l'octave complete. Ces cloches étaient fort petites, & ne couvraient pas les autres instrumens.

Il y en avait de trois sortes.

Les *po-tchoung*, cloches isolées, sur lesquelles on frapait pour donner le signal de commencer & de finir la Musique ou la Danse.

Les *té-tchoung*, on s'en servait pour battre la mesure.

Les *pien-tchoung* étaient les plus petites, & leur son se mêlait à celui des autres instrumens.

Elles sont de cuivre mêlé d'étain, & la proportion est une livre d'étain sur six de cuivre.

La Pierre.

L'art de tirer des pierres, un son, propre à la Musique, est certainement un art particulier aux Chinois, & aucune autre nation n'en a jamais eu l'idée. Le son qu'ils en tirent, tient le milieu entre celui du métal & celui du bois; moins aigre que le premier, plus éclatant que le second, & plus doux & plus brillant que tous les deux.

Ces pierres exposées à l'air & au soleil, acquierent une dureté qui les rend plus sonores. En les arrangeant de la maniere qu'on verra gravée à la fin de ce Livre, on en fit un instrument nommé *king*, composé de seize pierres de différentes grandeurs; les plus grandes ont trente pouces de long, & les plus petites en ont cinq.

Il y en avait un autrefois composé d'une seule pierre qui ne donnait qu'un son, comme un gros tambour.

La Soie.

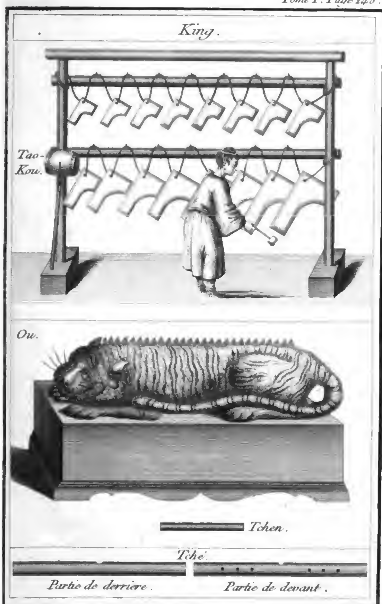
Avant que les Chinois eussent inventé l'art de travailler la soie, & d'en faire des étofes, ils avaient trouvé le moyen de la faire servir à leur Musique, & d'en tirer les sons les plus doux & les plus tendres: ils firent d'abord un instrument composé d'une simple planche d'un bois léger & sec, sur laquelle ils tendirent des cordes de soie. La planche fut ensuite courbée en voûte, pour être plus sonore. Les cordes furent de différentes grosseurs, & par ce moyen rendirent des sons graves & aigus. Telle est l'origine du *kin* & du *chê*.

Les auteurs Chinois disent que le *kin* fut d'abord composé de cinq cordes, pour représenter les cinq planetes (*a*) & les cinq élémens (*b*), &c. Quelle ressemblance avec les Egyptiens, dont les cordes de leur lyre représentaient, tantôt les trois saisons, tantôt les quatre élémens, tantôt enfin les sept planetes!

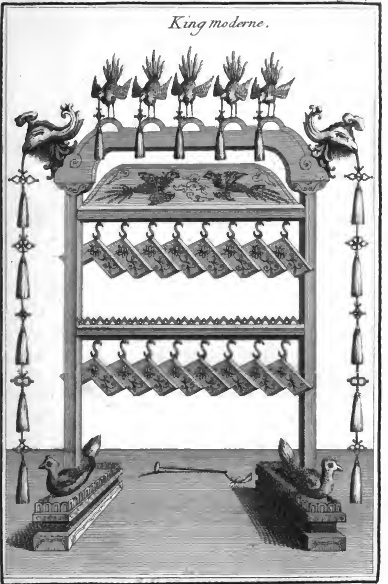
(*a*) Les Chinois ne comptent point le soleil & la lune parmi leurs planetes.

(*b*) Les Chinois comptent cinq élémens, qui sont le métal, le bois, l'eau, le feu & la terre.

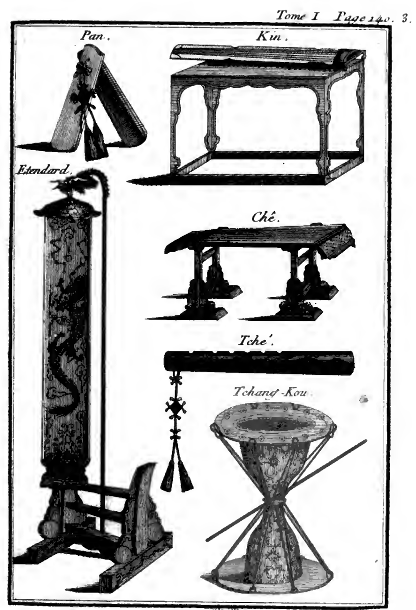
1-4-64


King.
Tao-Kou.
Ou.
Tchen.
Tché.
Partie de derriere.
Partie de devant.
Bouland. del. et Sculp.

1-4-44



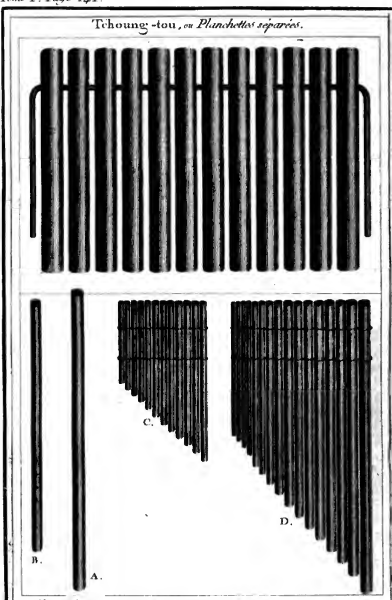
1-4-64



Boulan del Sculp

1-4-64

2



A. *Flûte Chinoise à trois trous appellée* Yo.
B. Yo *à six trous.*
C. *Assemblage de 12 Tuyaux de Bambou représentant les* Lu *aigus.*
D. *Instrument appellé* Siao, *composé de 16 Flûtes assemblées.*

Bouland, del. et Sculp.

Le *kin* sert à acompagner la voix, & les Chinois le regardent comme le plus précieux des instrumens.

Le *chê* est fait ordinairement de bois de mûrier. Il y en a de quatre especes, de différentes grandeurs; mais tous sont montés de vingt-cinq cordes, & rendent tous les demi-tons renfermés dans deux octaves.

Chaque corde est portée sur un chevalet. Les cinq premiers sont bleus; les cinq seconds, rouges; les cinq troisiemes, jaunes; les cinq quatriemes, blancs; les cinq cinquiemes, noirs. Ils sont mobiles, pour changer les sons quand on le veut.

Le P. Amiot prétend que nous n'avons aucun instrument en France, qui doive être préféré au *chê*, pas même le clavecin. Sa grandeur est ordinairement d'environ huit pieds.

Le Bambou.

Quoique le bambou soit une espece de bois, les Chinois en mettent le son dans une classe à part. C'est un végétal unique, qui rassemble en lui seul, les propriétés des arbres & des plantes.

On dit que ce fut en souflant dans un bambou, pour en faire sortir la moële, que le premier son fut entendu, & que la flûte fut inventée.

De-là les tuyaux plus courts ou plus longs pour les sons aigus & graves, &c. C'est ainsi qu'on inventa l'instrument nommé *siao*, composé de seize tuyaux.

L'ancien *yo* était composé d'un seul tuyau percé de trois trous, & au moyen de la différence du soufle, on pouvait faire tous les tons de l'octave. Quelques auteurs Chinois prétendent qu'il avait six trous. Le *ty* est un *yo* fermé par un tampon, dans sa partie supérieure. Ce tampon ne laisse qu'une fort petite ouverture, qui lui sert d'embouchure, aussi aisée que celle du *yo* était difficile.

La Calebasse.

Appelée *pao* par les Chinois, étant desséchée & coupée en deux parties, sert de corps à un instrument composé de tuyaux, & nommé *cheng*,

dans lequel on soufle légérement. Chaque tuyau, en modifiant le son de la calebasse, lui fait rendre tous les tons contenus dans l'étendue de l'octave.

L'embouchure de cet instrument est de bois, & faite dans la forme du cou d'une oie. Il y en avait autrefois de plusieurs sortes, les *yu*, les *tchao* & les *ho*. Les deux premiers étaient composés de vingt-quatre tuyaux, les *ho* de dix-neuf, & les *cheng* de treize. Aujourd'hui le grand *cheng* à dix-neuf tuyaux, est le vrai *yu* des anciens; & le *cheng* à treize tuyaux, est ce qu'on appelait le petit *yu*, le *ho*, &c.

Le *cheng* à treize tuyaux ne donne que les douze *lu* ou demi-tons de l'octave moyene; le treizieme tuyau étant la réplique du premier son, sert à compléter l'octave.

Dans la suite, on a substitué le bois à la calebasse, mais on a conservé sa forme.

La Terre cuite.

Dès que les hommes eurent trouvé l'art de durcir la terre par le moyen du feu, ils découvrirent, dans cette terre cuite, des qualités, qui, auparavant, lui paraissaient étrangeres; & celle qui la rendit propre à l'harmonie, fut examinée attentivement par les Chinois.

Après avoir fait bien des essais inutiles, on parvint à faire un instrument à vent. On prit une certaine quantité de terre, la plus fine qu'on pût trouver, on lui donna la forme d'un œuf creux, dans lequel on soufla, & qui rendit le même son qu'avait rendu le bambou vuide, pour la premiere fois. Alors on le perça de cinq trous, trois sur le devant & deux derriere.

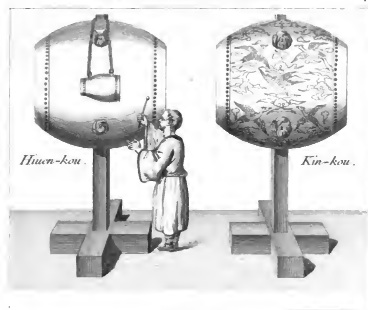
On le mit ensuite dans un four, où on le laissa jusqu'à ce qu'il fût entiérement cuit. C'est l'instrument qu'on appele aujourd'hui *hiuen*. Son antiquité le rend respectable, puisqu'il remonte à plus d'un siecle avant le regne de *Hoang-ty*, dont la soixante-unieme année est fixée à l'an 2637 avant J. C.

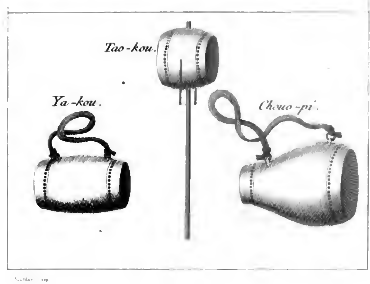
La Peau des Animaux.

Nous ne pouvons mieux comparer les instrumens, au moyen desquels

1-4-64







Bouland. del. et Sculp.





Instrument Chinois.

Que Rameau appelle improprement Orgue de Barbarie dans son Code de Musique.
Cet Instrument a été aporté des Indes par M. le M.is Duplaix et apartient maintenant à M. l'abbé Arnaud.



Siao, ou Flûte Chinoise.

Cheng.
Espece d'Orgue Chinoise.



Tome I. Page 143.

Le Kou.

Tambour des Chinois.

les peaux résonent en Chine, qu'à nos tambours. Il y en a de plusieurs especes, & différentes les unes des autres, tant par leurs formes que par leurs dimensions. Il est inutile de s'étendre sur cet article, parce que ces tambours sont à peu près la même chose que les nôtres, excepté que pour leur construction, l'on se sert à la Chine de bois de cêdre, de sandal, & autres bois odoriférans. On en compte de huit especes.

Le Bois.

Les Chinois ont trois instrumens de bois, qui sont le *tchou*, le *ou* & les *plancheres*.

L'instrument appelé *tchou* est fait en forme de boisseau. Au milieu de l'un des côtés il y a une ouverture en rond, dans laquelle on passe la main pour faire mouvoir le marteau de bois avec lequel on frape l'instrument. Le manche de ce marteau est arrêté dans le fond par une goupille, afin qu'il ne sorte pas de sa place.

Le *ou* a la forme d'un tigre acroupi. Il a sur son dos vingt-sept chevilles, qui ressemblent aux dents d'une scie. On passe sur ces chevilles une petite regle de bois, appelée *tchen*, pour tirer le son de l'instrument.

Le *tchoung-tou* ou les planchetes, sont au nombre de douze. Elles représentent les douze *lu*, & l'on s'en servait dans la Musique pour conserver la mémoire de l'anciene écriture, parceque c'était sur de pareilles planchetes que les Chinois écrivaient leurs ouvrages avant l'invention du papier. Ces planchetes, qu'on enfilait avec une courroie, se liaient en forme de livre; & c'est avec une de ces sortes de livres qu'on batait la mesure en frapânt légérement sur la paume de la main.

Nous allons joindre ici un extrait de ce qui concerne la maniere de noter la Musique, chez les Chinois modernes.

Rousseau, dans son Dictionaire de Musique, n'a pas craint d'assurer, au mot *caracteres*, que ni les Arabes, ni les Chinois, n'avaient point de caracteres pour noter les sons. Nous avons en main dequoi détruire une assertion aussi hardie. On verra, ci-après, au Chapitre de la Musique des Arabes, comment ils notent leurs airs. Quant aux caracteres musicaux des Chinois, il n'est pas de notre objet de donner ici les divers exemples qu'on en

trouve dans les planches qui acompagnent le Mémoire du P. Amiot; mais nous allons raporter une partie des détails où ce savant Missionaire est entré à cet égard, dans les manuscrits qu'il avait adressés en 1754 à M. de Bougainville (cahier C, pag. 53 & suivantes); & nous présenterons en original l'air Chinois que Rousseau a donné dans son Dictionaire.

Les caracteres musicaux des Chinois ne different de ceux de leur écriture, ni pour la forme, ni pour la maniere de les écrire, qui est par colonnes, & en commençant à droite. Voici les noms des sept premiers caracteres, qui représentent les sept sons différens d'une gamme, du grave à l'aigu: *ho*, *see*, *y*, *chang*, *tché*, *koung*, *fan*. Viennent ensuite les deux caracteres *lieou* & *ou*, qui représentent les octaves des deux premieres notes *ho* & *see*. Quant aux octaves des autres notes, elles sont exprimées par les mêmes caracteres que les sons graves, avec cette différence, qu'on y ajoute à côté le caractere *gin*, qui désigne l'octave supérieure. Voyez l'exemple 1 de la planche premiere.

Outre ces caracteres, les Chinois en ont encore d'autres qui se placent au-dessous des premiers, & expriment différentes modifications du son. Voyez l'exemple 2.

Le signe du n° 1, placé sous une note, augmente sa valeur du double.

Le signe n° 2, marque qu'il faut répéter la note.

Le signe n° 3, exprime une espece de tremblement, & marque qu'il faut tenir la note.

Le signe n° 4, marque qu'il faut jouer trois fois la même note; & le signe n° 5, qu'il faut la jouer quatre fois.

Le signe n° 6, exprime ou un repos, ou la fin de l'air.

Voyez l'application de ces différens signes, Exemple 3.

Enfin le tambour & les castagnetes, dont les Chinois se servent pour marquer la mesure, ont encore leurs signes particuliers, & qui se placent au côté droit des notes. Voyez les exemples 4 & 5.

Le signe n° 1 exprime qu'il faut fraper sur un des côtés du tambour; le signe n° 2, qu'il faut fraper sur le milieu; & lorsque le premier signe revient, on frape sur l'autre côté du tambour. Le double signe, n°.

n° 3, exprime que le joueur de castagnetes & le tambour doivent frapper ensemble, le plus souvent pour marquer la fin de la mesure.

A l'égard de la maniere d'exprimer la valeur des notes, on peut dire que la mesure est comme notée chez les Chinois. Voici leur maniere de la peindre aux yeux.

La valeur des notes se connaît, dit le P. Amiot, page 55, par l'espace que cette valeur occupe. Le Compositeur, un compas à la main, oü simplement à vue d'œil, détermine d'abord tout l'espace que doit occuper une mesure entiere, ou encore mieux une demi-mesure; il assigne ensuite à chaque note la partie de cet espace qui lui convient, selon qu'il veut qu'on la tienne ou qu'on la passe rapidement. *Voyez* la planche 2, où les lignes tracées horisontalement, représentent, de l'une à l'autre, une demi-mesure.

Voici le raport de la valeur des notes à ces lignes.

Si d'une ligne à la suivante il n'y a qu'un caractere, ce caractere vaut une blanche; s'il y en a deux, ils valent deux noires. S'il y en a quatre, ils valent quatre croches, &c. De même, si de deux caracteres, placés entre deux lignes, le second est plus raproché de la ligne inférieure, le premier vaudra alors une noire pointée, & le second une croche, puisqu'il est placé à l'extrémité du tems, & ainsi du reste. Mais il faut observer que la Musique des Chinois est une Musique grave, majestueuse, & par conséquent, lente dans ses mouvemens, telle qu'elle a été chez tous les anciens peuples dans son institution.

La traduction de l'air, noté à la maniere des Chinois, que présente cette planche, se trouve à la planche premiere. C'est le même air que Rousseau a donné dans son Dictionaire, planche N, mais qui y est étrangement défiguré. 1°. D'un morceau de Musique Chinoise, très-lent & très-grave, on a fait, dans le Dictionaire, une sotte d'air de danse, & certainement de très-mauvais goût, en y exprimant par des croches, & d'une mesure légere, ce que le P. Amiot traduit par des noires d'une mesure lente. 2°. Presque tous les repos de cet air s'y trouvent à contresens, pour ne l'avoir pas fait commencer en levant, comme il aurait fallu le faire, dès qu'on réduisait à une demi-mesure ce qui, dans la construction de l'air Chinois, forme une mesure entiere. 3°. A la mesure 3 de l'air, donné par Rousseau, on trouve deux *fa*; surquoi il faut

observer que cet air Chinois, ainsi que plusieurs autres morceaux de Musique Chinoise, n'est composé que de cinq notes, & n'a pour élémens que ce que les Chinois appelent *les cinq tons*, & qui sont ici *sol la si re mi*, dans lesquels il n'y a ni *fa*, ni *ut*. 4°. Enfin il y a, dans l'air défiguré, du Dictionaire de Rousseau, quelques autres fautes dans les notes, qu'on poura rectifier, soit sur l'original Chinois que nous donnons ici, soit sur la traduction qui est à la planche premiere.

Nous avons transporté à côté de la premiere colonne de la planche 2, la traduction des caracteres Chinois que contient cette colonne; il sera aisé aux amateurs, de comparer le reste de l'air avec la traduction de la planche premiere. Nous avons marqué, sur cette traduction, l'endroit précis où commence chaque colonne de la planche 2, afin de faciliter davantage cette comparaison.

Exemple 1.

Raport des Notes Chinoises aux Notes Européennes.

Exemple 2 1 2 3 4 5 6

Octaves superieures Désignées par le caractere Jin

Exemple 3

Exemple 4 1 2 3

Exemple 5

Air Chinois, appellé Lieou yé Kin, *c'est-à-dire*, Le Satin à feuilles de Saule,

Traduit par le P. Amiot. (Voyez la Planche à coté)

1.re Colonne — 2.e Colonne. — *Grave*

3.e Colonne — 4.e Colonne — 5.e colonne

Tome 1.er Page 146.

Lieou yé Kin, Air Chinois.

工o 工o 工o 五〃 仩〃
尺 六

上〃 工〃 尺〃 上o 五o
六 上 尺 六

上o 六o 工o 工〃 工〃
一 工 尺

六〃 上〃 工o 工o

五o 上o 工〃 仩〃
仩 一 六

六〃 尺〃 六o 五o
工 六

六o 上o 六〃 五〃
尺

六〃 上〃 五o 五o
仩 仩

五o 上o 六〃 尺〃
六 仩

工〃 尺〃 六o 五o
六

工o 上o 六〃 工〃
尺 仩 六

尺〃 工〃 五o 六o
上 六 仩

工〃

Le Siün à feuilles de Saule.

Nous croyons qu'on nous saura gré de rapporter ici deux morceaux de Poésie Chinoise, agréablement traduits.

Vers attribués par Confucius à un ancien Roi de la Chine, nommé Voëne Van-Li.

Voëne. Kheoo. Shene. miene.
Lonh. shee. nane. piene.
Chi. tsoo. i. shingh,
Chioo. haï. tsine. kiene.

Traduction libre.

» Quand l'horrible dragon garde un profond silence;
» Quand le serpent rampe & se tait,
» Le laboureur sillonne son guéret,
» Et se croit à l'abri de toute violence:
» Mais de leur sifflement le dangereux signal
» Répand par-tout l'horreur & l'épouvante;
» Le troupeau, le pasteur, sa famille tremblante,
» Tout fuit, & craint un sort fatal.

Chanson.

Lon li hhoang y te ku shi
Iao ine siou sha iao thao hhoa
I tiene shine hhene iou hiene hhoa
Ki toane giou hhoene pou soane ki
Neune sse pe theon ine iou ki
Hhoa moe chouang hiaa khi von szeu
Iu ho pou taï tehune tsane szeu
Ie ie chi chi tzeu thon shi.

Traduction libre.

» Saule charmant, ta feuille verte
» Ternit l'éclat des plus brillantes fleurs;
» Et celle des pêchers dont la terre est couverte,
» Rendent à tes rameaux des hommages flateurs.
» Ne redoutant les vents ni la gelée,
» De ton duvet la constante douceur,
» Par celle de la soie est à peine égalée:
» Tu sais plier, tu peux te relever vainqueur.

CHAPITRE XVII.

De la maniere d'écrire la Musique, depuis le XIVe siecle environ, jusqu'au XVIe.

Ce qu'il importe de savoir à ce sujet, se réduit à connaître les signes & les caracteres, dont nos ancêtres se servaient pour écrire leur Musique. Il faut les entendre, si l'on veut déchifrer le peu d'ouvrages qu'ils nous ont laissés. Mais il faut borner sa curiosité sur ce point, leurs signes & leurs caracteres étant fort embrouillés; & M. l'Abbé Brossard assure, « qu'ils s'en servaient, non pas pour rendre leur Musique plus belle, » mais pour faire des énigmes, & se faire valoir par la difficulté ».

On n'a commencé à chanter à plusieurs parties, que vers le XIVe siecle. Il est à croire que la Musique qui précédait cette époque, était renfermée dans l'église, où les premiers Chrétiens l'avaient reléguée, après l'avoir défigurée, & l'avoir dépouillée du rhythme & du metre, en la transportant à la prose des livres saints, où elle se traînait sans aucune espece de mesure.

Cependant la mélodie s'était conservée par les Prêtres, dans son caractere primitif: elle eut le sort de tout ce qui est extérieur & cérémonie dans l'Église; on s'y atacha par l'habitude & l'usage. Le chant ecclésiastique offre encore aux connaisseurs, de précieux fragmens de l'ancienne mélodie.

Si le chant appliqué aux Psaumes, aux Hymnes, &c. resta à-peu-près dans le même état; il n'en prit pas moins l'essor entre les mains de quelques artistes, qui se distinguerent en l'assujétissant à la mesure, & en appelant l'harmonie au secours de la mélodie. Il est vrai que celle-ci y perdit, mais l'autre fit des progrès: on combina l'harmonie; & les efforts de quelques Musiciens nous procurerent, long-tems après, le *contre-point*, ou la composition à quatre & cinq parties, &c.

Nous verrons jusqu'où cet art avait été porté au milieu du XVIe siecle par Orlande, Claudin, du Caurroy, & autres, en raportant quelques-uns de

leurs morceaux de Musique à plusieurs parties, où les notes & les différens signes de Musique n'étaient déja plus les mêmes qu'au XIV[e].

Des Notes & des signes de quantité.

Les différentes notes que l'on trouve dans la Musique écrite au XIV[e] siecle, & jusqu'au XVI[e], étaient au nombre de cinq, dont voici le nom, la figure, & la description.

Maxime, *Longue*, *Breve*, *Semi-breve*, *Minime* (a).

La noire, la croche, la double croche, &c. n'étaient pas encore en usage.

Il y a aparence que ces caracteres avaient leur origine dans la Musique Greque.

Ces notes précéderent les *mesures*; & alors elles avaient entr'elles une valeur relative.

Dans la suite, les raports en valeur d'une de ces notes, dépendirent du *mode*, du *tems*, & de la *prolation*, toutes choses que nous allons expliquer.

Par le *mode*, on déterminait le raport de la maxime à la longue, ou de la longue à la breve.

Par le *tems*, on déterminait le raport de la longue à la breve, ou de la breve à la semi-breve.

Par la *prolation*, on déterminait le raport de la breve à la semi-breve, ou de la semi-breve à la minime.

(a) La *maxime* avait la figure d'un quarré long horisontal, avec une queue au côté droit; la *longue* était un quarré avec une queue à droite; la *breve* un quarré sans queue; la *semi-breve* a eu d'abord la figure d'un losange, puis la figure ronde, d'où elle a pris & conserve encore le nom de *ronde*; enfin la *minime*, appelée aujourd'hui *blanche*, est une ronde avec queue. Ces cinq figures s'appelaient *notes essentielles*. On prétend que ce fut *Jean de Muris*, qui les inventa. Il ne nous est resté, dans la pratique, que les deux dernieres, c'est-à-dire, la ronde & la blanche.

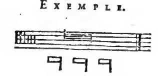
Il est aisé de voir que ces termes de *modes*, de *tems* & de *prolation*, ne signifiaient autre chose, que certaines manieres de fixer la valeur rélative de toutes les notes, par un signe général, qui se metait après la clef, & qui consistait en un cercle ou demi-cercle, ponctué ou sans point, & suivi des chifres 2 ou 3 différemment combinés; à quoi l'on ajouta ou substitua, dans la suite, des lignes perpendiculaires, différentes, selon le mode, en nombre & en longueur. Ces lignes ressemblaient à nos bâtons de pause; & c'est de cet antique usage, que nous est resté celui du C, & du C *barré*.

Tous ces signes du mode, du tems & de la prolation, qui formaient différentes modifications, se raportaient à la mesure ternaire ou binaire, c'est-à-dire, à la division de chaque valeur, en deux ou trois tems égaux. La mesure à trois tems était regardée comme la *mesure parfaite*; & celle à deux tems, comme l'*imparfaite*.

Le *mode*, qui, comme nous venons de le dire, fixait la valeur relative des notes, se divisait en *majeur* & en *mineur*; & l'un & l'autre en *parfait* & en *imparfait*.

Le mode majeur parfait, se marquait avec trois lignes ou bâtons perpendiculaires, qui remplissaient chacun trois espaces de la portée, & trois autres petits qui n'en remplissaient que deux. La maxime valait trois longues; & la mesure était à trois tems.

Exemple.



Le mode majeur imparfait, n'était marqué que par deux grands bâtons & deux petits. La maxime ne valait que deux longues; & la mesure était à deux tems.

II.



Le mode mineur parfait n'avait qu'un grand bâton qui rempliſſait trois eſpaces : la longue valait trois breves, & la meſure était à trois tems.

I I I.



Le mode mineur imparfait, n'avait à la clef qu'un petit bâton : la longue ne valait que deux breves, & la meſure était à deux tems.

I V.



Il faut apliquer au *tems* & à la *prolation*, ce que nous venons de dire du *mode*, en leur attribuant les notes de moindre valeur dans la même proportion. Au lieu de bâton, on métait ſeulement un *cercle* & un *demi-cercle*, pour ce qui regarde le *tems parfait* & le *tems imparfait*; & un cercle *avec un point* ou *ſans point* pour la *prolation*, ſoit *parfaite* ſoit *imparfaite*.

E x e m p l e s.

Tems parfait.



Tems

Tems imparfait.

Breve valant deux ſemi-breves.

Au lieu de bâton.

Meſure à deux tems.

Prolation Majeure parfaite.

Breve valant trois ſemi-breves.

Au lieu de bâton.

Meſure à trois tems.

Prolation Majeure imparfaite.

Breves valant deux ſemi-breves.

Au lieu de bâton.

Meſure à deux tems.

Prolation Mineure parfaite.

Semi-breve valant trois minimes.

Au lieu de bâton.

Meſure à trois tems.

Prolation mineure imparfaite.

Semi-breve valant deux minimes.

Au lieu de bâton.

Meſure à deux tems.

De tout ce que nous venons de dire, il résulte que, dans les mesures parfaites, la maxime valait trois longues, la longue trois breves, la breve trois semi-breves, la semi-breve trois minimes; & dans les mesures imparfaites, la maxime ne valait que deux longues, &c. ainsi de suite. On batait la mesure comme on le fait aujourd'hui, tantôt plus vîte, tantôt plus lentement, selon que l'exigeait leur Musique. La mesure ainsi que le mouvement, se marquait par des O ou des C ponctués ou sans point, barrés ou sans barres; avec des chifres l'un sur l'autre, ou bien à côté l'un de l'autre, des points dessus ou à côté des notes, &c. ce qui faisait une si grande confusion, que chaque Musicien se donnait le droit d'imaginer des signes plus ou moins multipliés, selon son caprice. De-là sont venues les différentes manieres dont on trouve leur Musique écrite. Les barres, dont nous nous servons, pour séparer nos mesures, n'étaient point en usage chez les Anciens. C'est ce qui avait donné lieu à plusieurs de leurs regles, que nos barres ont fait évanouir. Au lieu de barres, ils se servaient quelquefois d'un point qu'ils métaient entre deux notes, & qu'ils appelaient *point de division*. Car ils avaient quatre sortes de points, savoir; de *perfection*, de *division*, d'*altération* & d'*augmentation*.

Le point qui se métait après une note, dont le signe était marqué, & qui le faisait valoir trois autres notes d'une moindre valeur, s'appelait *point de perfection*.

EXEMPLE.



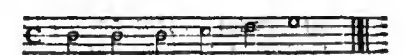
Le point qui se métait entre deux notes, pour marquer qu'elles étaient de deux mesures différentes, s'appelait *point de division*.

EXEMPLE.



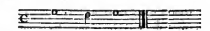
Le point qui faisait doubler quelques notes, s'appelait *point d'altération*, du mot latin *alterare* pris dans le sens de *ponere alteram*.





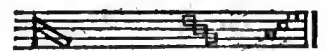
Enfin, quand le point était mis après une note dont le signe n'était point marqué, cette note était augmentée de la moitié; & le point s'appelait *point d'augmentation*. C'est le seul qui soit resté dans notre Musique.

EXEMPLE.



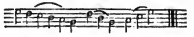
Des Ligatures.

La *Ligature* consistait dans la maniere de lier deux notes quarrées, quoiqu'elles fussent éloignées l'une de l'autre, de cette maniere:



La figure de ces notes donnait beaucoup de facilité pour les lier ainsi; ce qu'on ne saurait faire aujourd'hui qu'au moyen du *chapeau* que nous appelons liaison.

EXEMPLE.



La ligature avait ses regles particulieres chez les Anciens; la valeur des notes qui composaient cette ligature, variait selon qu'elles étaient à

V 2

queue ou sans queue, ascendantes ou descendantes, &c. Toutes ces regles sont entiérement oubliées. Nous ne retrouvons des notes liées ainsi, que dans nos vieux livres de plein-chant. On n'y marque, en chantant, que la premiere & la derniere note de la ligature.

On diminuait la valeur des notes en les noircissant, ce qui s'appelait *hemiola*, terme fort connu chez les anciens auteurs Italiens. Cette noirceur servait elle-même de signe à la mesure. Cette diminution de valeur influait sur le mouvement, & le rendait plus léger.

On voit encore des restes de cet usage dans nos pieces de Musique du XVIe siecle d'Orlande Lassus, de Claudin ou Claude le jeune, de du Caurroy, &c. excellens compositeurs du tems de Charles IX & de Henri III.

Ce que nous venons de dire, n'est qu'une notice de la maniere dont les Anciens traitaient la Musique. Le peu qu'ils nous en ont laissé, la confusion que l'on trouve dans leurs signes & leurs caracteres, ne permetent gueres d'en dire davantage. D'ailleurs, comme ils étaient fort ignorans dans cet art, on ne peut tirer de leurs ouvrages aucune utilité.

On trouvera dans le quatrieme Livre, quatre Chansons du Châtelain de Coucy, que nous, avons fait graver, avec la Musique ancienne, & comme on doit la lire aujourd'hui.



CHAPITRE XVIII.

De la Musique des Hongrois.

Il n'est pas douteux que les Hongrois, qui abandonerent l'*Asie* vers le IXe siecle, pour habiter l'Europe, ne se servissent des instrumens asiatiques, dans les premiers tems de leur établissement.

Ces instrumens étaient presque tous à vent; ce qui le prouve, c'est que les instrumens dont les noms apartienent à la langue Hongroise, sont de cette espece; par exemple, la *trompete*, *buccina*, se nommo *kuxt* en Hongrois, & la flûte *sip*, &c. Les autres instrumens ont des noms qui n'apartienent pas à la langue; *izimbalom* signifie *cymbalum*; *orgona*, *organum*; *trombita*, *tuba*, *&c.* Tous ces mots sont tirés du grec, du latin ou de l'allemand. D'où l'on peut conclure que les Hongrois, en quitant l'Asie, n'avaient que des instrumens à vent: s'ils en eussent connu d'autres, ils auraient eu des mots pour les exprimer. On voit de même que la pique, l'arc, la fleche, le sabre, sont les seules armes dont les noms soient hongrois; parceque ces peuples n'en connaissaient pas d'autres en venant en Europe: les autres armes sont exprimées chez eux par des mots étrangers.

Les instrumens connus sous les noms de *buccina*, *corna*, *tuba*, qu'on prendra ici dans la même acception, servaient aux Hongrois dans leurs armées. Ces instrumens étaient de différentes formes & de différentes grandeurs. On s'en servait aussi dans les réjouissances, & à la cour des Rois.

La Musique Hongroise resta dans cet état de médiocrité jusqu'à *Mathias Corvin* (*a*), qui mit la Hongrie au niveau des autres nations, pour

(*a*) Fils du célebre Corvin Huniade, qui avait été Régent du Royaume; il fut lui-même proclamé Roi de Hongrie à l'âge de quinze ans en 1458, & conquit ensuite le Royaume de Bohême. Heureux en paix & en guerre, il aima les savans & les artistes. Ce grand Roi mourut à quarante-sept ans en 1490.

les sciences & les arts, qu'il cultivait lui-même. Le Nonce du Pape, qui vint à Bude en 1483 pour faire la paix entre l'Empereur Frédéric & Corvin, s'exprime ainsi au sujet de ce Monarque, dans une lettre au S. Pere. « Les chanteurs de sa chapelle sont meilleurs que tous ceux » que j'ai vus jusqu'à ce jour ».

La Musique fut cultivée avec le même soin sous les Rois Ladislas VI & Louis II, mais non avec la même pompe; car le nombre des Musiciens de la cour fut diminué. On voit aussi, par les états qui en sont conservés, que ceux qui jouaient des instrumens à vent, avaient le pas sur tous les autres.

C'est sans doute par le chant, que la Musique a commencé. Les premiers instrumens ont été fabriqués à l'imitation de la voix humaine; *ex cantu naturali, ortus est figuralis.*

Les Hongrois, ainsi que les autres peuples, avaient un chant sans mesure & sans mode, au moyen duquel ils rendaient une poésie grossiere & sans harmonie: cependant presque toutes les nations aimaient les sons aigus, éclatans, & précipités, tandis que les Hongrois préféraient les sons mous & les mesures lentes; aussi la nature de leur chant, le rendait-il plus propre aux femmes qu'aux hommes. On voit encore chez les paysans, qui gardent plus long-tems les mœurs primitives, les jeunes filles, s'assembler aux jours de fêtes, & chanter en chœur des odes & des poésies anciennes; ce qui n'arrive jamais aux jeunes garçons. Il y avait cependant des hommes qui cultivaient la Musique; mais ils ne faisaient usage que d'un chant bruyant, propre à célébrer les hauts faits de la nation, ou des héros du pays. Dans la description d'un repas que donna Attila, on raporte, qu'à la droite du trône du Roi, était placé sur une chaise l'*enckesius* (c'était celui qui présidait à la Musique); & qu'après le service, deux hommes chanterent des vers qu'ils avaient faits pour célébrer les victoires d'Attila. Partie des spectateurs pleurait, ajoute l'historien, d'autres entraient en fureur, & demandaient à combattre, &c. On a conservé deux strophes d'une de ces chansons: les voici en langue originale, en latin, & en français.

HONGROIS.	LATIN.
Emlekertenk Regyekvel	Memoremus prifca,
Arzythyabolki inttekvel	Egreffum quippe è Scythiâ,
Magyavoknak eleyekvel	Hungarorum majores,
Esazoknak Wyteafegegtel.	Eorumque ftrennam in belllo fortitudinem.
Zythiabol ki indwlanek	Scythiâ egreffi funt,
Hogh ex fewlde Ki invenek	Ut in hanc regionem advenirent;
Iftenylys kyzyry thethenek	Ipfoque Deo aufpice,
En delyregbeu le thelepedenek,	In Tranfylvaniâ domicilium figerent.

FRANÇAIS.

Rappelons la mémoire des tems reculés : chantons l'émigration de la Scythie par les Hongrois nos ancêtres ; célébrons leur force & leur courage dans la guerre.

Ils ont quitté l'âpre Scythie, pour jouir ici d'un climat plus doux ; & marchant fous les aufpices de Dieu même, ils ont choifi la Tranfylvanie pour leur domicile.

Le chant réglé fut introduit en Hongrie, avec la Religion Chrétiene & les Belles-Lettres. L'hiftorien de la vie de S. Gérard, Évêque Hongrois, fous le Roi Etienne, dit que « plufieurs hommes vinrent trouver l'E» vêque, & le prierent de prendre leurs enfans, pour les faire inftruire » dans les lettres. L'Evêque les prit, & les mit fous la conduite de *Walter*, » auquel il donna une maifon propre à ce nouvel établiffement. Ces en» fans firent de fi grands progrès dans la Grammaire & dans la Mufique, » que les Nobles & les Magnats confierent auffi les leurs au même » *Walter*. Lorfqu'il y eut trente enfans bien inftruits dans le chant & » la lecture, l'Evêque leur donna les ordres, & en fit des Chanoines. » Ainfi le chant fut d'abord affecté au Service Divin en Hongrie ; & du tems de *Mathias Corvin*, il falloit qu'il fût porté à un haut degré de perfection ; puifque le Nonce dit qu'il n'a jamais entendu de meilleurs chanteurs que ceux de Corvin, & que ce Nonce, qui était Italien, avait déja été en France & en Allemagne.

Quant au tems où le chant fut en ufage à la Cour, on voit dans un

diplôme du Roi Béla III, de l'année 1191, que ce Prince envoya un nommé *Elvin* à Paris, pour y apprendre la mélodie. Peut-être fut-il engagé à cela par la seconde femme qu'il épousa en 1186, & qui était Marguerite, fille de Louis VII, Roi de France, mariée d'abord au fils de Henri II Roi d'Angleterre; & sans doute les Français étaient alors plus savans que les autres peuples dans l'art qu'on appelait *Mélodie*.

Pour ce qui regarde la danse, celle des Hongrois a la même origine que leur chant, c'est-à-dire, qu'elle vient de l'Asie. On remarque que les danses exécutées par les jeunes gens des deux sexes, dans la Hongrie, sont encore aujourd'hui les mêmes que celles qui sont en usage dans l'Asie. La noblesse même a conservé le même caractere dans les danses nationales. Tous les voyageurs convienent de ce raport entre les danses Hongroises & Asiatiques. Dans les tems les plus reculés, les enfans des Rois ne dédaignaient pas de se mêler avec le reste de la jeunesse pour exécuter ces danses; ce qui prouve que la Musique & la danse étaient en honeur dans ce pays. Un diplôme du Roi Etienne le jeune, daté de 1263, nous apprend que ce Monarque fit un présent à *Iolanthe*, fille du grand Fauconnier, parce qu'elle avoit remporté le prix de la course & de la danse. Ce fragment de diplôme fait voir que la chasse du faucon était dès-lors réservée aux Souverains. Il prouve de plus, qu'il y avait dès ce tems-là des manufactures en Hongrie; car il est dit que le présent du Roi à la jeune Iolanthe, consistait en étoffes de soie & de poils d'animaux manufacturées dans l'île Royale du Danube.

Les Nobles & les Seigneurs exécutoient aussi entr'eux des jeux gymniques, dont l'exercice tenait beaucoup au caractere de la danse; mais ces danses dégénérérent bientôt en simulacres de combats, & enfin en combats sérieux, lorsque les Turcs, enemis naturels du pays, venaient y prendre part. La fortune était très-souvent favorable aux Hongrois; & l'histoire cite plusieurs Seigneurs du nom de *Bebeki*, *Zrini*, *Esterhazi*, &c. qui se sont signalés dans ces jeux guerriers. Ces danses militaires s'exécutaient, la pique à la main. Les Rois de Hongrie s'exerçaient aussi avec leur noblesse; & on voit dans les ancienes chroniques, que le Roi Carobert donna vers l'an 1319, plusieurs villages à un Seigneur nommé *Etienne*, parce qu'en exécutant avec lui la danse de la pique, il lui avait malheureusement fait sauter trois dents. L'abus dangereux de ces exercices,

cices, fut cause que le Roi Ferdinand I, les défendit par un Édit très-févere.

La danse figurée était en usage du tems de Mathias Corvin. L'Envoyé du Comte Palatin du Rhin, raporte qu'au mariage de Corvin & de Béatrix, célébré à Bude, « les danses commencerent après le festin. » Il ajoute que « le Duc Christophe de Baviere conduisait un des chœurs » dansans, le Roi & la Reine un autre, le fils du Roi de Naples un » troisieme, le grand Comte Palatin du Royaume un quatrieme, le » Duc Hympachius un cinquieme, &c. »

Dans une autre chronique, on lit que dans une fête publique, le Roi Louis II de Hongrie conduisait un chœur de danse avec sa sœur Anne, au son des trompetes & des flûtes. Le Duc Guillaume de Baviere en conduisait un autre, & le reste était mené par les grands de la Cour. Ces danses, qui s'exécutaient aux mariages des Souverains, passerent chez les Magnats & les Nobles, qui ont coutume de s'inviter tous par lettres à ces sortes de cérémonies. Les Magnats du Royaume avaient même pris l'usage d'inviter les Rois à leurs noces. Lorsque les Monarques n'y allaient pas, ils y envoyaient un représentant ou député, avec un présent de noces. Ce député menait, avec la mariée, le premier chœur de danse, au nom du Roi. Les journaux de Ladislas II & de Louis II, du 14 Décembre 1495, portent: « Par ordre du Roi on a acheté quatorze aulnes » de pourpre à fond d'or, & six bandes d'hermine, qui ont été don- » nées au Vayvode Draghfy, pour ses noces. » Les Seigneurs étrangers invitaient aussi les Rois de Hongrie à leurs mariages; ce qui est prouvé par ces mots d'un autre journal de Louis II: « Le Roi a fait acheter » deux coupes d'argent dorées, & les a envoyées par son grand Cham- » bellan Martin Lezeczki, à Wenceslas Mezesiezki, pour son présent » de noces; & le Chambellan a reçu 75 florins pour aller à Vienne, » porter ledit présent. »

On voit, par tout ce qu'on a cité ci-dessus des anciens journaux des Rois de Hongrie, que les Hongrois, venus d'Asie en Europe, apporterent dans leur nouvele demeure, les mœurs, les armes, la danse & le chant asiatiques; que par succession de tems, ils cultiverent la Musique & la Danse, à l'exemple des autres nations de l'Europe; & qu'enfin ces deux Arts, exercés par les Souverains mêmes, étaient en très-grand honeur dans le Royaume de Hongrie.

CHAPITRE XIX.

De la Musique des Persans & des Turcs.

La Musique, selon les Orientaux, est une disposition de sons séparés par intervales agréables à l'oreille, & soumis aux mouvemens des tymbales ou du tambour *(a)*.

Quoique cette Science ait été de tout tems fort en usage en Perse, elle a fleuri davantage sous les régnes de Sultan *Khasembigra* & de Sultan *Scharot*, fils de Tamerlan, depuis l'an 800 de l'Égire, jusqu'à l'an 900 ; pendant ce siecle, plusieurs Maîtres ont écrit sur la Musique, & ce sont ces ouvrages qui sont venus jusqu'à nous. Le plus estimé de tous, est celui *d'Abouluefa ;* presque tout ce que nous dirons sur ce sujet, est tiré de cet Auteur.

Alphabet des Sons.

Les Orientaux notent les sons contenus dans toute l'étendue de leur systême, par des lettres qui valent autant que les nombres.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
a	b	c	d	e	f	g	h	i	y
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
ya	yb	yc	yd	ye	yf	yg	yh	yi	k
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
ka	kb	kc	kd	ke	kf	kg	kh	ki	l
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
la	lb	lc	ld	le	lf	lg	lh	li	m

(a) Il s'agit ici de l'espece de tambour de basque avec lequel les Orientaux battent la mesure. Voyez page 167, art. *de la mesure*.

1-4-64

Z

M

a. b. c.d. e. f.g. h. i.y. ya. m

2. reb 3. utx 4. re. 5. mib 6. rex 7. mi 8. fa 9. solb 10. fax 11. sol

utx 3. rex 6. fax 10.

Le même Monocorde rectifié, selon la Note de la page 164.

M

Chanterelle.	ki	l
Deuzieme.	kb	kc
Troisieme.	ye	yf
Quatrieme.	h	i
Basse.	a	b

Il eſt inutile de pouſſer plus loin cet alphabet, parceque le ſyſtême entier de la Muſique Orientale eſt renfermé dans le nombre 40, qui contient deux octaves, & près de deux tons. Les Orientaux regardent le ſon comme une voix qui, par comparaiſon avec une autre voix, peut-être plus aiguë ou plus grave.

Les cauſes de l'aigu & du grave ſont différentes, ſelon la diverſité des inſtrumens; car dans ceux à cordes, moins elles ſont longues & minces, & plus elles ſont tendues, plus le ſon eſt aigu; au contraire, plus elles ſont longues, groſſes & lâches, plus le ſon eſt grave.

Dans les inſtrumens à vent, ce n'eſt pas tant la grandeur des trous qui contribue à rendre les ſons aigus ou graves, que leur poſition ſur l'inſtrument, ainſi que la force & la foibleſſe du ſon qu'on en tire.

Le ſon eſt dit aigu ou grave, ſeulement par comparaiſon à un autre ſon; c'eſt ce qu'il ſerait ſuperflu de vouloir prouver.

Des Intervalles.

L'intervalle eſt l'aſſemblage de deux ſons différens en gravité, entre leſquels on trouve une certaine proportion.

L'intervalle eſt de deux ſortes: conſonant (*a*) ou diſſonant. (Voyez cet article dans notre troiſieme Livre).

Méthode de marquer les ſons ſur le monocorde des Orientaux.

1°. Il faut ſuppoſer une corde aux extrémités de laquelle on écrira *A*, d'un côté, & *M* de l'autre. *A* ſera pour le côté grave, & *M* pour l'aigu.

2°. On diviſera la corde *AM* en deux parties égales, & ſur le milieu de la corde on écrira *yh*, qui vaut 18, comme on peut voir dans l'alphabet précédent.

3°. On diviſera la corde *AM* en quatre parties égales, & ſur la premiere diviſion (depuis *A*) on marquera *H*.

(*a*) Les Orientaux donnent le nom de *juſte* au conſonant, & de *faux* aux diſſonans.

4°. On divisera la même corde *A M* en neuf parties égales, & sur la premiere on marquera *D*.

5°. On divisera la corde *D M* en neuf parties égales, & sur la premiere on marquera *G*.

6°. On divisera la corde *H M* en huit parties égales, au-delà desquelles, du côté grave, on ajoutera une partie sur laquelle on marquera *E*.

7°. On divisera la corde *E M* en huit parties égales, au-delà desquelles, du côté grave, il faut en ajouter une que l'on marquera *B*.

8°. On divisera *B M* en quatre parties égales, & sur la premiere on marquera *I*.

9°. ~~On divisera *I M* en quatre parties égales~~, & sur la premiere on marquera *y f* (*a*).

10°. On divisera *y f*, *M* en deux parties égales, au-delà desquelles,

---

(*a*) Il y a ici un vice dans cette méthode, en ce que le *la-diese* ne peut, ni ne doit former une quarte avec *I*, ou *sol-bémol*. La quarte de *sol-bémol* étant *ut-bémol*, le *la-diese* se trouve ainsi trop rapproché de *si*, puisque d'*ut* à *ut-bémol* il n'y a qu'un apotome, & que d'*ut* à *la-diese*, il faut deux limma, sçavoir : *ut si* & *si la-diese*. Or la somme de deux limma excédant de beaucoup l'intervalle appelé apotome, on ne saurait accorder le *la-diese* à l'unisson de l'*ut-bémol*, sans que les intervalles qui proviennent ensuite de ce *la-diese*, ne fussent faux & absolument hors de leurs proportions légitimes.

Pour remédier à cet inconvénient, il faut obtenir le *la-diese* par un autre moyen, & conformément aux principes suivis à l'égard de tous les autres intervalles, dans cette méthode. Laissant donc ici ce neuvieme article, c'est-à-dire la division de *I M* en quatre parties égales, il faut passer aux articles suivans.

(Art. 12.) Divisez *G M* en neuf parties, & sur la premiere vous marquerez *y*, ou *fa-diese*.

(Art. 15) Divisez *y M* en neuf parties, & sur la premiere vous marquerez *y c*, ou *sol-diese*.

Divisez *y c*, *M* en neuf parties, & sur la premiere vous marquerez *y f*; ce sera *la-diese*, au lieu de celui de l'article 9.

(Art. 10.) Divisez *yf*, *M* en deux parties, & au delà, du côté grave, vous ajouterez une partie semblable, & vous marquerez *F* sur cette partie; ce sera *re-diese*.

(Art. 11.) Divisez *F M* en huit parties, & au-delà, du côté grave, vous ajouterez une partie semblable, que vous marquerez *C*; ce sera *ut-diese*.

Reprenez ensuite les articles qui restent dans le texte, savoir, les numéros 13, 14, 16, 17 & 18.

du côté grave, il faut ajouter une partie égale à une des deux divisions, & sur cette partie marquer *F*.

11°. On divisera *FM* en huit parties égales, & au-delà, du côté grave, on en ajoutera une semblable, & on la marquera *C*.

12°. Il faut diviser *GM* en neuf parties égales, & sur la premiere marquer *y*.

13°. Diviser *HM* en neuf parties égales, & sur la premiere marquer *ya*.

14°. Diviser *IM* en neuf parties égales, & sur la premiere marquer *yb*.

15°. Diviser *yM* en neuf parties égales, & sur la premiere marquer *yc*.

16°. Diviser *ya*, *M* en neuf parties égales, & sur la premiere marquer *yd*.

17°. Diviser *yb*, *M* en neuf parties égales, & sur la premiere marquer *ye*.

18°. Diviser *yd*, *M* en neuf parties égales, & sur la premiere marquer *yg*.

Toutes ces divisions marquent les dix-huit sons renfermés dans l'intervalle du diapason. (*Voyez la Planche où la méthode Persane est décrite.*)

Si l'on veut marquer les équivalens de ces dix-huit sons sur l'intervalle du diapason *yh*, *M*, il faut le diviser en deux parties égales, & sur le milieu marquer *ke*, puis diviser entre *yh* & *ke*, comme nous avons dit, entre *AM* & *yh*. Ainsi le son *yh* sera équivalent au son *A*, parce que *yh* est au milieu de la corde *AM*, le son *yi* sera équivalent au son *B*, parceque *yi* est au milieu de la corde *BM*, & aussi *ke* sera équivalent à *H*, parceque *ke* est au milieu de la corde *yh*, *M*.

Proportions.

Les sons *A*, *ya*, formeront l'intervalle de quinte, parce que *ya* est au tiers de la corde *AM*.

A, *H* formeront l'intervalle de la quarte, parceque *H* est le quart de la corde *AM*.

A, *D* formeront un ton, parceque *D* est la neuvieme partie de la corde.

A, *C* formeront un ton moindre, (apotome chez les Grecs) parceque *C* est la seizieme partie de la corde.

A, *B* formeront le demi-ton mineur, (limma chez les Grecs ou diese) parceque *B* est la vingtieme partie de la corde.

Cette division de la corde, fournit tous les intervalles en usage dans la Musique, savoir : les tierces majeures & mineures, les sixtes, &c.

Maniere de retrancher un intervalle d'un autre.

Si l'on retranche un intervalle d'un autre, il reste un nouvel intervalle ; car si l'on ôte une quarte d'une quinte, il reste un ton.

EXEMPLE.

Pour retrancher une quarte d'une quinte, il faut prendre les nombres 3 & 2 pour correspondre aux deux sons qui forment la quinte.

On les pose ainsi $\frac{2}{3}$; puis on prend les nombres 4 & 3 pour correspondre aux deux sons qui forment la quarte, & on les pose ainsi $\frac{3}{4}$.

$$\frac{2}{3} \quad \frac{3}{4}$$

On multiplie 2 par 4, ce qui produit 8; puis 3 par 3, ce qui produit 9. Or ce qui reste, après avoir retranché la quarte de la quinte, est l'intervalle appelé *ton*, dans la proportion de 8 à 9.

En retranchant deux tons d'une quarte, ce qui reste est le diese ou *limma* des Grecs. De même, si l'on retranche le ton d'une tierce mineure, ce qui reste est le *limma*.

Des Modes.

Toute la Musique des Orientaux roule sur douze modes principaux, appelés *Peres modes*, chacun d'eux, en a deux à ses côtés, qui sont appelés modes collatéraux. L'un est à l'aigu & l'autre au grave ; ainsi ces modes sont au nombre de 36.

Les Grecs ne connaissaient point les modes collatéraux qui ont été

inventés en Perse, & qui portent le nom des villes où ils ont été inventés.

Les Arabes en ont aussi plusieurs qui n'étaient pas connus des Grecs.

Les Persans, ainsi que les Grecs, prétendent que chacun de leurs modes ont un caractere particulier.

Le *Rast*, le *Nava* & l'*Ochaq* sont propres à la guerre, & animent les soldats. Les Musiciens Tartares, Turcs, Éthiopiens, &c. dont l'humeur est sauvage, ne chantent gueres que sur ces modes. Quand l'armée des Turcs part de Constantinople pour aller à la guerre, les hautbois, fifres & trompettes jouent sur le mode *Rast*. Les Persans chantent sur ce même mode les airs du *Schahnamé*, histoire des anciens Rois de Perse, remplie d'actions belliqueuses & héroïques; quelquefois aussi sur le mode *Ochaq*, parce qu'on le chantait ainsi dans l'antiquité.

Les trois modes *Bouselik*, *Huseind* & *Ispahan* sont savans, les Compositeurs s'en servent pour les morceaux difficiles dans leur art. Hussein Bigra, Roi de Perse, préférait ces trois modes à tous les autres.

Les trois modes *Hidgaz*, *Zenghoule* & le *Babilonien* sont joyeux & se jouent aux noces & aux festins. On les mêle aux modes guerriers, quand on revient triomphant. On dit que *Chahabbas*, Roi de Perse, fut guéri par un concert, sur le mode Babilonien, d'une maladie mortelle que la mélancolie lui avait causée. On nomma l'un de ces airs, l'air de la santé, *sihhat nama*.

Les trois modes *Buzurk*, *Zireskend* & *Rahouy* sont tristes; les Turcs s'en servent pour leurs romances amoureuses, & dans leurs prieres pour les morts.

Les vingt-quatre collatéraux sont à-peu-près de la même nature que ceux dont ils dérivent.

De la Mesure.

Elle est appellée *Eycaa* ou combinaison.

Ils en ont de vingt-huit sortes.

On la bat sur deux petites tymbales de cuivre, longues d'un pied, avec des bâtons de buis, nommés *nagarat*, ou bien sur un instrument pareil à notre tambour de basque, qu'ils appelent *dairé* ou *def*, & qu'ils battent avec les mains.

Le tems *a* est le plus petit de tous, c'est-à-dire, qu'il est impossible d'en compter un entre deux tems *a*, & c'est par le nombre de tems *a* qui entrent dans une mesure, qu'elle se compte.

b vaut deux *a*,

c en vaut trois,

d en vaut quatre,

e en vaut cinq, & est le plus long de tous.

Les tems qui se battent de la main droite sont appelés *dum*, & se notent ainsi ×. Ceux que l'on frape de la gauche, sont appelés *tek*, & on les note ∪.

Quand on bat deux tems *a*, tout de suite, renfermés entre trois chocs, dont les deux premiers se battent, l'un de la main droite, & l'autre de la main gauche. On appele cela *teka*, & on le note ainsi, —, par une petite ligne.

a peut se raporter à notre double croche.. 𝅘𝅥𝅯

b à notre croche.................... 𝅘𝅥𝅮

c à notre noire...................... ♩

d à notre blanche.................... 𝅗𝅥

& *e* à notre ronde.................... o

Des Concerts Orientaux.

Pour qu'un concert soit régulier, il faut qu'il y ait au moins six sortes d'instrumens; savoir:

L'aoud.

Les nay ou flûtes.

Le nefir ou demi hautbois.

L'aklac ou tambour à long manche.

Le Kanon ou sistre.

Le kemantché ou violon, avec un *chantre* qui bat la mesure sur deux petites tymbales de cuivre blanchi, couvertes de parchemin, & d'un pied de diametre; ou bien sur un *dairé.*

Ce Musicien a le premier rang dans le concert, (c'est notre Maître de Chapelle) & il décide sur quel mode il lui plaît qu'on joue. Il en donne le signal en faisant un chant composé tout de suite, sur les sept notes

notes du mode ſur lequel il veut que l'on joue. Il faut cependant qu'il appuie principalement ſur la premiere, ſur la dominante & ſur la finale.

Il chante enſuite quatre vers ſur ce mode, & il faut que les paroles ſoient de la nature du mode; car on ne ſouffrirait pas des paroles gaies ſur un mode lugubre.

Tous les joueurs d'inſtrumens écoutent le chantre, & imitent ſon chant ſur leurs inſtrumens.

Lorſque les quatre vers ſont finis, les inſtrumens exécutent une eſpece de ritournelle, qu'ils appellent *Pichreu*, & qu'ils jouent dans le même mode. Cette petite piece conſiſte ordinairement en un premier couplet, une repriſe & un refrein, après quoi le Chantre chante trois airs tout de ſuite, (toujours ſur le même mode) s'ils ſont petits, & du genre de ceux qu'on nomme *beſté*, & il n'en chante qu'un s'il eſt long, & du genre de ceux qu'on nomme *kiar*.

Ordinairement ils ſont de la compoſition du fameux Coya Abdelcader d'Iſpahan, qui en a compoſé plus de deux mille; on exécute encore pluſieurs morceaux dans le même mode, & le concert finit ſur ce mode.

Après un repos, on recommence ſur un autre mode, & ſi l'on veut que le concert ſoit long, on paſſe à un troiſieme; aucun concert ne dure plus que cela, & jamais on ne paſſe les trois modes.



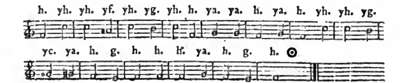
PIECE MORESQUE *pour la marche du Grand-Seigneur, qui se joue sur les Fifres.*

Elle est notée sur le mode appelé Rast, mesure double.

Pischreu ou Retournelle pour la simphonie.

1er Couplet.	h	yh	yi	yf	yh	yg	yh	h	ya	ya	h	ya	h	yh	yh	yg	yc	ya	h	g
Refrein. . . .	h	h	h	ya	h	g	h	⊙	ya	yc	yc	yc	yc	ya	ya	ya	ka	yh	ka	yh
	ye	yc	ya	yc	ye	yc	ya	yc	ya	yc	yc	ya	h	ye	ye	yh	yc	yc	ya	yc
	ya	yc	ya	ya	yh	yh	ka	yh	ye	yc	ya	h	h	g	h	ya	g	h	ya	yc
	h	ya	yc	ya	yh	ka	yh	ye	ye	ya	yh	h	h	ya	h	ya	yc	h	ya	g
Reprise. . . .	h	h	h	ya	h	g	h	⊙	yh	ka	ka	yh	yg	yc	ya	h	yh	ka	ka	yh
	yg	yc	ya	h	yh	yg	yc	yg	yh	ka	yh	yg	yh	yg	yh	ka	kc	yh	ke	kd
	ka	yh	ka	yh	⊙	yg	yc	ya	h	h	h	ya	yc	h	ya	g	h	h	h	ya
	h	g	h	yg	yh	ka	yh	yg	yh	ka	yg	yh	ka	yg	yh	ka	kc	ke	ka	kc
Refrein. . . .	yh	ka	yg	yh	yc	ye	ya	yc	yc	ya	h	yc	yc	ye	yh	⊙	ye	yc	ye	yc
	yc	ya	ya	ka	yh	h	yc	yc	ye	yh	ye	yc	ye	yc	ye	ya	ya	ke	ka	kc
	yh	ka	ye	yh	yc	ye	yc	yc	ya	ya	ka	ka	kc	yh	ye	yh	yc	ye	yc	yc
	ya	ya	yh	h	yc	yc	ye	⊙	yh	yc	yc	ye	yc	yc	ya	ya	⊙			

Traduction du premier couplet refrein, d'après le monochorde des Persans, dont on vient de parler.



Piece pour les voix sur le mode Rast, mesure double.

C'est ce qu'on nomme un Kyar.

d h h ya h ya yc ya
Dattara dillillar dyr tannanny tanadir na. bis.
h yh yc ya yh yc ya yh ye yh yc
Dir dir tan tillillan Tanna dir dir tan
ya, yc, ya, h, ya. yc, ya, h ya, yc ya yc ya
Dir dir tany tillillany tanna dir dir tan
h ya yc ya h h, ya, yc, ya, yc, h, yh, ye, yc,
a ha hey y arem aha hey dgenem ah aha
ka, ka yc, h, h, ya yc yd, h, yh
ha he'y yar to' Schahi dgemm Dgay dos
h h ya yc, ya, h ⊙ d d g h h
coboule' allahy ⊙ Dour on muschaoüac
ya, h, ya, yc ya h yc ye yh yc ya
be' boü y zulfan mezaghi on Sust oü
yc ka yh yc h h ya ya yc yc ya
dgane' on pest Taradum taradilla
ya h d d g h h ya, h, ya, yc, ya
dirna ahhanna Schougit ila Dyavin
h yc ye yh, yc yc, yc, ka, yh, yc
Lacaytou fiha dgumala Salmy
h h ya ya, yc, yc, ya ya, h.
taradum taradilla dirua.

Nous avons dit que les Orientaux avaient vingt-huit manieres de battre la mesure, ce qu'ils appelent *circulation*. Quand les Musiciens Levantins donnent une chanson à apprendre, ils écrivent seulement au-dessus, sur quelle mesure on la doit chanter, & croient qu'il n'est pas nécessaire de marquer la valeur des notes, quand on sait par cœur les circulations, ainsi que tous les Musiciens du Levant les savent.

Nous donnerons quelques-unes de ces vingt-huit manieres de battre la mesure; elles suffisent pour faire juger des autres.

Mesure Mokammer.

c b b c c c c c b b c c b b c c b b b b
× —×∪××∪—×∪—×∪——

Ce qui signifie

(a) Dum teka dum tek dum dum tek teka dum tek teka dum tek teka reka. Les tems qui sont marqués par les lettres écrites au-dessus, pourraient être notées ainsi à notre maniere.

Et répond ainsi à la mesure des anciens:

Un dactile, deux spondées, un dactile, un spondée, un anapeste, deux pyrrhiques.

Mesure Semay.

Les Derviches se servent de cette mesure dans leurs danses.

c b b c d c b b c d c b b c d c b b c d
× —×∪×—×∪×—×∪×—×∪

(a) Nous avons dit que,
Dum est le tems battu de la main droite.
Tek est le tems battu de la gauche.
Et *Teka* deux breves battues de suite entre trois chocs dont les deux premiers battus de la droite, & l'autre de la gauche.

Ce qui se noterait à notre maniere.

Et répond ainsi à la mesure des anciens:
Deux spondées, un trochée, un anapeste, un trochée, un anapeste; un trochée, un anapeste & une césure.

La mesure Doüyeck.

c d c d d c d c d d d c d c d d
× ∪∪×∪×∪∪×∪×∪∪×∪

C'est-à-dire,

Et chez les Grecs:
Deux ïambes, deux trochées, un spondée, deux ïambes & une césure.

La Mesure Doüyeck double.

aa b aa b c b b b aa b aa b c b b b
— × — ×∪××∪ — × — ×∪××∪

C'est-à-dire,

Et chez les Grecs:
Deux anapestes, un dactile, une césure, &c.

La Mesure Sofyan.

Quand les Religieux, prient publiquement pour le Roi, ils emploient cette mesure.

c ab c ab c ab c ab c ab
× — × — × — × — × —

C'est-à-dire,

Chez les Grecs:
Quatre dactyles.

La Mesure Dear.

c c c c d d c d bb bb
× × ∪ × ∪ ∪ × × — —

C'est-à-dire,

Et chez les Grecs:
Un spondée, un trochée, un spondée, un trochée, deux pyrriques, &c.

De l'Aoud Indien.

Cet instrument ressemble au luth, sur lequel sont marquées toutes les notes du grand système de deux octaves que nous venons de voir.

Les Indiens ont inventé cet instrument à cinq cordes, sur lequel le son de chaque corde touché à vuide, est égal au son des trois quarts de la corde voisine, c'est-à-dire, accordée à la quinte, ils ont lié les cordes deux à deux, afin que si en jouant il se cassait une corde, ils ne fussent point interrompus.

La premiere ou chanterelle est... *re b*
La seconde................... *la b*
La troisieme................. *mi b*
La quatrieme................. *si b*
La plus basse................ *fa*

Il s'ensuit de-là, que la grosseur de la quatrieme doit être égale aux trois quarts de la basse; la troisieme égale aux trois quarts de la quatrieme, & ainsi du reste. Ensorte que si l'on suppose l'épaisseur de la basse égale à 256, l'épaisseur de la quatrieme sera égale à 192, la troisieme à 144; la seconde à 108, & la chanterelle à 81. Alors la basse ferait trop grave, & la chanterelle trop aigue, ce qui la ferait casser. Mais pour remédier, ils accordent la double troisieme du côté de la basse, à l'octave grave de la même troisieme, puis acordent la seconde à la quarte de la troisieme grave, puis la chanterelle à la quarte de la seconde. Quoique cet instrument n'ait point de touche sur son manche, on en suppose sept, dont chacun a un nom particulier, qui est aussi le nom du mode, dont cette touche est la *note finale*. (*Voyez dans la planche précédente la figure du manche de l'Aoud.*)

Sefieddin, l'un des Auteurs Persans, dit que la quinte & la quarte étant sonées, ont une ressemblance de sons, si l'on entend d'abord la quinte à l'aigu, & ensuite au grave, ce qu'il prouve en disant: *y h* étant égal à *a*, c'est-à-dire à l'octave, & *h* formant avec *y h* une quinte, donc lorsque la quarte *h a* est entendue, il semble que l'on entende la quinte *h*, *y h*.

CHAPITRE XX.

De la Musique des Arabes.

LA Musique a fait dans tous les tems les délices des Orientaux; mais particuliérement des Arabes, qui, nés avec une oreille délicate, goûtoient les douceurs de la mélodie, tandis que nous n'avions que des cris barbares. Ces peuples déja fameux par leurs livres d'Histoire, d'Astronomie, de Médecine, par leurs romans même, tandis que nous étions ensévelis dans l'ignorance, nous ont encore précédé dans cet art: la Musique avait pour eux tant de charmes, qu'on voyait le vil artisan & le Souverain la cultiver avec le même goût. Ces Califes ne dédaignaient point de s'adonner à cette douce étude. Abou-Giâfer,

Haroun, de la maison des Abbassides, aima singuliérement la Musique. Il a même laissé quelques airs de sa composition, qui jouissent encore aujourd'hui, parmi les Musiciens Orientaux, de la plus grande célébrité. Ishac, fameux joueur de luth, s'est s'acquit, par ses talens, une gloire immortelle. Le calife Haroun el Raschid, dépouillant devant lui la fierté des souverains, l'admit dans sa plus secrette intimité, & le fit compagnon de tous ses plaisirs. Emiran Schah, fils de Tamerlan, avait toujours auprès de lui un Musicien nommé Kathab el Mouffouly, qui manioit également bien les instrumens à cordes & les instruments à vent; il jouait du rebab (*Paudore*) du oud (luth) du sanj (psaltérion) du tambour (mandoline) du naï (*flûte à bec*) & du mizmar (flûte) avec une facilité merveilleuse. Abou Nassar Mohamed, surnommé el Farabi, parce qu'il était de Farab, dont le vaste génie embrassa & approfondit à la fois tant de sciences, ne se contenta point d'être Médecin, Astronome, Grammairien; il fut encore excellent Musicien. Il n'avait d'autre instrument que des morceaux de bois qu'il joignait ensemble, & sur lesquels il tendait des cordes. C'est avec cet instrument qu'il trouvait l'art de charmer ceux qui l'écoutaient, & de faire passer dans leurs ames les diverses passions dont il semblait tour à tout agité. On l'a surnommé, avec raison, l'Orphée de l'Arabie.

« L'emploi de la Musique, disent les Arabes, en prouve l'excellence; » nos Imans, compagnons des génies célestes l'emploient dans nos mosquées aux lectures sacrées du Koran, à l'exemple de Daoud (*David*) » (puisse l'Etre Suprême le combler de ses faveurs,) qui chantoit lui-» même ses cantiques au son de la harpe.

« Le pilote vigilant, l'œil sur la boussole & la main au timon du navire; » chante pendant la nuit pour charmer l'ennui d'une longue veille; tandis » que le matelot grimpant sur les cordages, où occupé à ployer la voile, » ne s'émeut point du danger qu'il court, & siffle sa chansonnete.

« L'impie magicienne use d'une espece de chant dans les paroles mys-» térieuses qu'elle proféte. C'est par le secours d'une Musique barbare » & inconnue qu'elle rappele à la vie, le moribond abandonné des » Médecins. Ses accens magiques ont la vertu de réunir, d'échauffer, » de ranimer la froide cendre des morts, & d'étonner nos yeux par » l'apparition de mille objets fantastiques. Le robuste Chameliet, comp-

» tant

» tant pour rien la fatigue d'une pénible route, s'amuse à chanter; sa » Musique simple & naïve réjouit la caravanne, & accélére le pas lent » de ses chameaux.

» L'oiseleur rusé fait usage d'une Musique qui imite le chant varié des » oiseaux, trompés, séduits par les appeaux qu'il fait entendre pendant » le silence de la nuit, le sauvage francolin & la timide perdrix viennent » se rendre dans les filets que sa main leur a tendus.

» Le berger nonchalamment couché à l'ombre d'un palmier, joue du » rustique heiraât (*espece de flageolet*) & charme ses moutons par sa » douce mélodie. Il leur inspire l'amour & le desir créateur de perpé» tuer leur espece.

» Enfin la tendre mere appaise les vagissemens du nourrisson qu'elle » allaite, & parvient à l'endormir en chantant ».

Il suffit d'avoir parcouru quelques manuscrits arabes pour y trouver l'éloge de la Musique & des merveilleux effets qu'elle a produits chez eux. Tous leurs livres sont pleins d'histoires vraies ou fabuleuses que chaque auteur a accommodées au génie de sa nation, toujours amoureuse de figures & d'hyperboles outrées. Plusieurs savants ont eu connoissance du pouvoir que les Arabes attribuoient à leur Musique, mais aucun d'eux ne nous a fait connoître, ni les régles de leur chant, ni le genre de leur mélodie, c'est cependant ce que nous osons faire aujourd'hui; nous formons, il est vrai, un dessein téméraire, nous entrons dans une carriere où personne ne nous a précédé, & où nous n'apercevons aucune trace: que le desir de plaire & d'être utiles nous serve de boussole!

La Musique est appellée par les Arabes, *ilm el edwar*, c'est-à-dire la science des cercles; parce qu'ils ont coutume de placer leurs airs dans des ronds.

Elle est divisée, selon *Ali Reïs-ibn Sina*, vulgairement *Avicenne*, en deux parties, le *têlif* (composition) & l'*ikâa* (chûte des sons.) Le *têlif* est la Musique considérée dans la mélodie des sons, & l'*ikâa* est la cessation (*a*) mesurée de cette mélodie.

La Musique des Arabes est composée de modes ou phrases harmoniques; qu'ils appellent du nom de certains pays de princes, ou enfin

(*a*) Cette seconde partie ne regarde que la Musique instrumentale.

de quelques grands hommes qui ont illustré leur patrie, soit par leurs talens, soit par leurs vertus. On compte quatre modes principaux nommés *Oussoul*, racines. Comme les Arabes ont reçu ces modes des Persans, ils en ont aussi adopté les noms.

Rast ou droit est le premier.

Irak ou mode de Chaldée le second.

Zirafkend est le troisieme.

Et *Isfehan* ou mode de la capitale de Perse le dernier.

Les philosophes Arabes assurent que les sons du mode *irák* remuent les passions, & portent le trouble dans l'ame; & que ceux du *zirafkend* allument dans les cœurs le feu de l'amour.

Ces quatre modes ont huit dérivés appellés *fouroû*, Rameaux. Le mode *rast* a pour dérivés, les modes *zenkela* & *ischak*; l'un signifie en Persan, une sonnette, & passe pour le mode le plus mélodieux; l'autre est le mode de l'amour. Du mode *írak* dérivent *le maiah* & *l'abou Seléik*, qu'on croit être le nom d'un fameux Musicien.

Les dérivés du mode *zirafkend*, sont le *Bouzrouk* & le *réhavi*. Bouzrouk est le nom d'un roi de Perse, de la famille des Ismaéliens, qui commença à régner l'an de l'hégire 518, de J. C. 1124. Le réhavi est mis au rang des premiers modes dérivés par les Musiciens Orientaux.

L'Isfehan a pour dérivés le *Noui* & le *Houssein*; le premier signifie le gazouillement des oiseaux; le second est ainsi nommé du nom d'*Houssein*, fils d'Aly, qui fut tué l'an 61 de l'hégire, Prince que les Persans ont mis au rang des Martyrs, & dont ils célébrent tous les ans la mort par des pleurs & des lamentations. Le mode d'*Houssein* est le plus usité parmi les Turcs.

Les Arabes placent, après les huit modes *fourôu*, six modes mixtes ou composés: qu'on nomme en Persan *evazat*.

Le premier se forme des modes *rast* & *irak*, c'est le *nevrouz*, ce qui signifie un nouveau jour. C'est le premier de l'année Persanne, qui arive le jour de l'equinoxe du printems.

Le *schehenaz* est composé des modes *zirafkend* & *isfehan*; son mouvement est doux & gracieux.

Le *selmeck* se forme du *bouzrouh* & du *zenkéla*. Sa mélodie est douce.

Le *zerkeschi* est composé des modes *rehavi* & *hossein*. *Zerkeschi* signifie une étofe tissue avec des fils d'or, pour marquer la beauté & la richesse de sa mélodie.

L'higiaz se forme du *maiah* & de l'*abou séléik*. *Higiaz* est l'Arabie pétrée ou pays de la Mêque. Il existe une chanson Arabe qui compare ce mode à un rayon de miel, à cause de la douceur de ses sons, & qui dit aussi qu'il inspire la gaité.

Des modes *noui* & *ischak* se forme le mode *gouscht*, qui signifie une timbale d'airain.

On compte encore sept modes qui sont appelés *bouhour*, c'est-à-dire, *Mers*. Les Arabes, par un jeu de mots particulier à leur langue, comparent la difficulté de savoir bien ces modes à celle de nager dans une mer orageuse; ces sept *bouhours* ne sont autre chose que sept phrases musicales, dont la premiere commence par le premier intervalle, la seconde par le deuxieme, &c.

Ces intervalles se nomment *ghiah* en Persan. Ils les joignent à leurs noms de nombre, qui sont *iek*, *dou*, *si*, *'char*, *penj*, *schech*, *heft*: Un, deux, trois, quatre, cinq, six & sept. De façon qu'ils appelent *iekghiah* le mode qui commence par le premier intervalle, *doughiah* celui qui commence par le second, &c. Le mot *doughiah* nous rappele un passage que nous avons vu dans l'Histoire de Tamerlan, composée par *Ahmed ibn Arabschah*, le plus partial & le plus fleuri des Historiens. Il raconte que les habitans de *Giorgian*, capitale du *Kouarazm*, s'adonaient particuliérement à la Poésie & à la Musique, & qu'il était passé en proverbe que lorsque les enfans de *Giorgian* jettaient quelques cris dans leur berceau, c'était dans le mode *doughiah*, & qu'ils pleuraient en Musique.

Celui qui possede parfaitement tous les modes ou phrases musicales, dont je viens de donner une légere idée, passe parmi les Orientaux pour un excellent Musicien. On l'admire, on le fête, il est admis dans tous les concerts où l'on joue sans avoir de musique devant les yeux, parceque chacun sait ces modes par cœur. « Tel était *Cathab el Mouʃsouli*, ou » le Ninivien, qui chantait avec une égale facilité, les modes dont nous » avons parlé, c'est-à-dire, les *Oussoul* (racines), les *fourâ* (rameaux), » les *évazat* (tons composés), & les *ghiah* (intervalles), il trouvait avec » une facilité merveilleuse, l'embouchure des instrumens à vent. Souflait- » il dans un simple roseau, il faisait taire les plus habiles Musiciens. » Portait-il à sa bouche une flûte à bec, Ishac eût brisé son luth en en- » tendant les sons qu'il en tirait. Son soufle animait, faisait parler son

» instrument. Il touchait le cœur en charmant l'oreille. On tendait le » dos en se courbant pour mieux l'entendre. Le luth même semblait » incliner son chevillier. Il joignait à cela un grand talent pour composer » de beaux airs de Musique ».

Le mode Arabe a ordinairement neuf lignes qui sont appelées *southour*; on les multiplie jusqu'à onze, douze & même davantage, lorsqu'il a plus de sept notes d'étendue. Il faut observer que les Arabes ne comptent point les lignes de leur Musique, mais les intervalles, & que les neuf lignes ordinaires ne forment que huit intervalles, dont le plus haut est occupé par ces mots, ***el bôud bil koull*** intervalle dans tous les tons. Nous allons actuellement tracer la figure du mode Arabe, telle que nous l'avons trouvée dans un ancien manuscrit.

Figure du mode Arabe.

البعد بالكل
هفت
شش
پنج
چار
سي
دو
يك

Les lignes du mode font tracées avec différenres couleurs, ainfi que le nom de nombre qu'on voit au-deffus. Le plus bas eft *iek*, l'autre *dou*, *fi*, *tchar*, *pendga*, *fchesch*, *heft*. C'eft-à-dire, un, deux, trois, quatre, cinq, fix, fept. Les Arabes ont eu le foin d'indiquer quelle devait être la véritable couleur de chacun de ces mots, & celle de la ligne qui fe trouve au-deffous.

Iek doit être verd, couleur d'année.

Dou fera d'un rouge couleur de rofe.

Si d'un bleu femblable à l'ariftoloche.

Char fera peint de couleur de violette.

Penj doit être d'un jaune femblable à la plante nommée camomille.

Schech d'un noir d'ambre.

Heft d'un bleu clair.

Les Arabes, ayant reçu la Mufique des Perfans, ont adopté les noms de leurs intervalles; cependant ils ont fubftitué quelquefois aux noms Perfans les lettres de l'alphabet Arabe, felon l'ordre ancien.

Valeur numérique. Raport des lettres Arabes aux nombres Perfans.

1	ا	alif	*au lieu de* iak.
2	ب	be	dou
3	ج	gim	fi
4	د	dal	char
5	ه	hé	penj
6	و	vav	fchefch
7	ز	zaïn	heft.

La gamme Arabe eft néceffairement liée à ce qui précéde, & on fera fans doute étonné du raport qui fe trouve entr'elle & la gamme Italienne. Ce rapport eft, fi frappant, qu'il fuffit d'avoir des yeux pour s'en con-

vaincre, en ne faiſant attention qu'aux lettres initiales de chacun des mots. La gamme, comme on ſait, eſt une table ſur laquelle on apprend les juſtes intonations des notes de la Muſique. Les Arabes l'appelent *dourr moſaſſal*, c'eſt-à-dire, *perles ſéparées*.

GAMME ARABE.

ا م ل	alif	mim	lam	A.	mi	la
ب ف س	be	fe	ſin	B.	fa	ſi
ج ص د	gim	ſad	dal	C.	ſol	do (*a*)
د ل ر	dal	lam	re	D.	la	re
ه س م	he	ſin	mim	E.	ſi	mi
و د ف	waw	dal	fe	F.	ut	fa
ز ر ص	zaïn	re	ſad	G.	re	ſol.

Rapports des lettres Arabes aux notes de notre muſique.

Ainſi la lettre ا *alif* répond à la note *la*,

ب *be* . . . . *ſi*,

ج *gim* . . . . *ut*,

د *dal* . . . . *re*,

ه *hé* . . . . *mi*,

و *waw* . . . . *fa*,

ز *zaïn* . . . . *ſol*.

(*a*) *Do*, en Italien, ſignifie *ut*.

Nous croyons avoir assez clairement expliqué le rapport qui se trouve entre nos notes & les intervalles du mode Arabe. Ainsi l'intervalle le plus bas nommé indistinctement *iek* ou *alif*, sera l'intervalle du *la* ; celui de *dou* ou *be* sera celui de la note *si*, &c.

Les Arabes n'ont point de notes proprement dites, mais des lettres initiales qu'ils placent dans les interlignes de leurs modes, pour indiquer au Musicien, l'intervalle dans lequel il doit commencer les différens tons qu'il doit parcourir, la tenue des sons, les pauses, la vitesse ou la lenteur qu'il doit employer dans les différens morceaux de chant, & enfin le ton par lequel il doit finir.

La différente couleur n'est pas moins essentielle, selon les Musiciens Arabes, dans les abréviations que nous allons tracer, que dans les lignes des modes.

TABLEAU *des abréviations de la Musique des Arabes.*

ABRÉVIATIONS.

Cette lettre est toujours de la couleur de la ligne sur laquelle elle est posée.

م pour	مأخذ	*Makhadz*,	intervalle de la première note.
Rouge صع	صعود	*Sôoud*,	élévation.
R. تر	ترتيب	*Tertib*,	dégré, ou note.
R. اصع	صعود للاسراع	*Soôud lilesrâ*,	élévation avec vîtesse.
Jaune هـ	هبوط	*Houbouth*,	descente.
J. تر	هبوط بالترتيب	*Houbouth bil tertib*,	descente graduée.

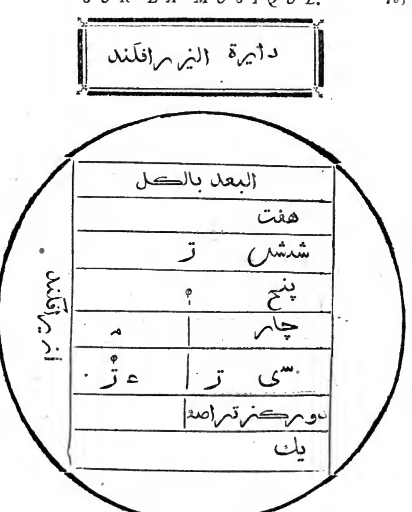
R. سر	سريعا	*Seriân*,	vîte.
J. ه	هبوط بالاسراع	*Houbouth bil esrâ*,	descente avec vîtesse.
R. ط	طفر	*Thafr*,	saut.
J. ع	عفق	*Afk*,	marche rapide.
R. ركز	ركز	*Rikz*,	dernière note de l'air.

On sera sans doute curieux de connaître quelle est la méthode des Arabes dans l'emploi qu'ils font de ces lettres initiales, & quelle est leur maniere de les chanter.

Nous allons joindre ici deux morceaux de Musique Arabe qui éclairciront tout ce que nous avons dit jusqu'ici. L'un est le mode *zirafkend*, & l'autre est un des modes composés, nommé *hidgiaz* ou mode de l'Arabie pétrée.

Ces modes, nous le répétons encore, ne sont que des phrases harmoniques, dont le chant flate peu nos oreilles, tandis qu'il charme celle des Orientaux. Il ne faut pas s'imaginer que les accompagnemens puissent lui prêter quelques agrémens. Les Arabes ne connaissent point la science des accords. On n'emploie dans leurs concerts que le *motévaïm* ou *naghmé vahidé*, c'est-à-dire, l'unisson; & leurs plus beaux acompagnemens ne consistent qu'à jouer à l'octave. Il faut pourtant avouer que quelques Musiciens Arabes, en pinçant leurs instrumens, font résoner toutes leurs cordes pour faire plus de bruit; mais c'est ordinairement sans avoir égard à la proportion des tons, ni à la justesse des accords. C'est à-peu-près ainsi que nos virtuoses Savoyards font entendre éternellement les ennuyeux bourdons de leurs vieles.

دائرة



L'explication de *Schemſeddin* el *Saidavi* el Dimeſchki ſe trouve à la page ſuivante.

Cercle du Mode zirafkend.

Zirafkend.

Intervalle dans tous les Tons.			
		ſept	ſol
	Note.	ſix	fa
	Deſcente rapide.	cinq	mi
Première note.		quatre	re
Deſcente. Note marche rapide.	Note.	trois	ut
	Deſcente Montez vite. note. finale.	deux	ſi
		un	la

Explication tirée du manuſcrit Arabe de Schemſeddin el Saïdavi el Dimeſchki.

Prenez le ton dans l'interligne *giar* مخ *makhadz*, premiere note.
Deſcendez (φ) *houbouth*, deſcente.
A l'intervalle *ſi* ت *tertib*, degté, note.
Allez promptement de-là ع *afk*, marche rapide.
Au ton *ſcheſch* ت *tertib*, note.
D'où vous deſcendrez vîte (φ) *houbouth bil eſrâ*, deſcente rapide.
A l'interligne *dou*.
Vous retournerez vîte صعد *ſoûd bil eſra*, élévation rapide.
A l'intervalle *ſi* ت *tertib*, degté, note.
Et vous deſcendrez (φ) *houbouth*, deſcente.
Au ton *dou* où vous *finirez* ركز rikz, note finale.

Explication françaiſe du mode Zirafkend.

Prenez votre ton en *re*.
Deſcendez à l'*ut*.
Delà paſſez au *fa*.
Et deſcendez par toutes les notes avec vîteſſe au *ſi*.
Où vous ferez une pauſe.
Remontez à l'*ut*.
Finiſſez au *ſi*.

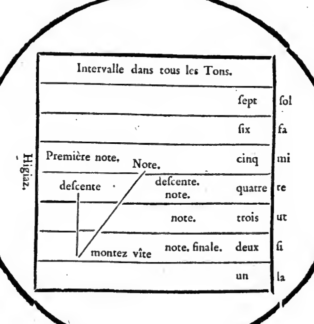
Ces paroles ſont tirées d'un hymne en l'honneur de Mahomet compoſé par un Poëte Arabe, nommé ſeulement par *Schemſeddin*, *el Babuy*, ou le Babylonien.

دايرة الحجاز

البعد بالكل
هفت
شدشش
پنج ت ه
چار ت ه ه
سی ت
دو ركن ت اصع
يك

حجاز

Cercle du Mode higiaz.



Explication tirée du même manuscrit de Schemseddin.

Prenez votre ton dans l'intervalle *penj* م *makhadz*, premiere note.
Descendez vîte (φ) *houbouth bil esrâ*, descente avec vîtesse.
Par tous les tons à l'intervalle *dou.*
D'où vous monterez vîte صعود *soôud bil esrâ*, élévation rapide.
A l'intervalle *penj* ت tertib, degré, note.
Redescendez vîte (φ) *houbouth bil esrâ*, descente rapide.
En parcourant tous les tons ت *tertib*, degré, note.
A l'intervalle *si*, où vous resterez quelque tems.
Et vous finirez ركز *rikz*, finale.
Dans l'interligne *dou.*

Explication française du mode higiaz.

Prenez votre ton en *mi.*
Descendez vîte par tous les tons au *si.*
D'où vous remonterez vîte au *mi.*
Descendez encore avec vîtesse à l'*ut.*
Où vous observerez un point d'orgue.
Et vous finirez au *si.*

On sera peut-être bien aise que nous donnions les propres paroles qu'un Musicien Arabe a employées dans une occasion toute semblable. Voici comment il s'exprime :

« Je mets ici comme le sceau de cet ouvrage, une priere au Pro-
» phete Magnifique, digne objet de nos louanges. Puisse l'Etre Suprême
» le combler de ses faveurs, & lui faire entendre durant l'éternité,
» le chant de la Tourterelle & du Rossignol! »

Des Instrumens Arabes. (*a*)

Les Arabes ont un grand nombre d'instrumens que nous ne pouvons point espérer de connaître, à moins qu'on ne retrouve le précieux manuscrit que M. Petit de la Croix avait pris la peine de composer, lorsqu'il était en Orient, avec la figure des instrumens dessinée par lui-même. Ce livre aurait sans doute jetté quelque jour sur un passage fort obscur, du livre intitulé *Ressaï akhuan el Safa*, ou Traité des freres Sophis, dont *Aboubekr ibn Schirvan* nous a donné l'abrégé, il s'agit du merveilleux instrument de Farabi, auquel on a attribué les mêmes propriétés qu'à la lyre d'Orphée. Cet instrument est nommé *khaschbat*, ce qui signifie en Arabe des morceaux de bois. Je me fais un plaisir de tracer ici la fabuleuse histoire où il est parlé de cet instrument singulier & inconnu.

Ismaïl Sahib, Visir du Sultan, *Fekreddoulé*, avait rassemblé chez lui une troupe d'excellens Musiciens. Il se préparait à entendre un magnifique concert; on allait faire le signal accoutumé pour commencer, & donner le premier coup d'archet, quand on vit paraître à la porte de la salle un homme inconnu, dans l'ajustement le plus extraordinaire. Ses babouches grimaçantes & rapetacées en cent endroits, échapaient de ses pieds. Sa robe déchirée n'était qu'un assemblage de vieux lambeaux de toutes les couleurs; mille morceaux verds, jaunes, rouges, bleus en formaient un arc-en-ciel diversement coloré. Sahib reçut pourtant cet homme singulier avec politesse, & le présenta aux Musiciens; ceux-ci le prièrent de leur montrer ce qu'il savait faire, & de leur donner un échantillon de ses talens. Alors Farabi, (car c'était lui qui avait emprunté ce dégui-

(*a*) On trouvera un Chapitre sur les Instrumens Arabes à la fin du Livre II. Nous l'avons tiré d'un Voyage en Arabie qui ne nous est connu que depuis l'impression de notre 1er. Livre.

sement pour n'être point connu) tire des morceaux de bois (khaschbat) de sa poche qu'il joint ensemble, & sur lesquels il tend des cordes. Cet instrument étant accordé, il chante en s'acompagnant lui-même un morceau de sa composition. Voici l'endroit où commence le merveilleux de cette histoire. Au mouvement léger & agréable de sa Musique, tout le monde se met à danser & à rire à gorge déployée. Farabi change de ton. Ses sons tendres inspirent la douleur, la tristesse se répand sur tous les visages, & l'attendrissement dans tous les cœurs. Il passe soudain dans un autre mode. A sa mélodie douce & somnifère, les auditeurs sentent leurs yeux s'appesantir, bâillent, étendent les bras, & succombent enfin au sommeil. Nous nous hâtons de finir cette histoire, de peur d'endormir à notre tour, ceux qui prendront la peine de nous lire, & nous allons joindre ici une description abrégée des instrumens les plus usités, dont nous avons pu avoir quelque connaissance.

Le Rebab ressemble parfaitement à l'instrument que nous nommons *pandore*. Le corps de cet instrument a la forme d'une tortuë; le manche en est rond, il a trois cordes de crin droites & non tressées. On en joue avec un archet, & on le tient sur les genoux avec un appui semblable à celui de nos contre-basses.

Le tambour est une espece de mandoline dont le manche est très-long. Le corps de l'instrument est petit, la table en est sans ouverture. On aperçoit seulement une ouïe ronde & fort étroite qui est pratiquée sur un des côtés. On compte ordinairement deux especes de tambours. Le grand n'a que deux cordes de laiton tressées, montées l'une à la quinte de l'autre; mais il a jusqu'à cent *dessatein* ou touches pour varier les tons en démanchant. Le petit, au contraire, n'a que treize touches. Ses cordes de laiton uni, sont triplées, de façon que trois de ces cordes montées à l'unisson, sont à la quinte des trois autres. On le pince avec l'écorce du bois de cerisier, ou avec une plume.

Le douff est le même que le tambour de basque. Il est composé d'un cercle sur lequel est tendue une membrane. Plusieurs petites ouvertures sont pratiquées autour de ce cercle, dans lesquelles on attache de légers grelots de cuivre. Les Arabes, inventeurs de cet instrument, l'ont communiqué aux Espagnols, qui l'ont nommé *adouse*, & les Basques l'ont sans doute reçu de ces derniers.

Le

Le sanj & le kanoun ressemblent à nos psaltérions. Leur forme est triangulaire. La table a ordinairement deux ouïes; les éclisses en sont épaisses, leurs cordes sont de laiton ou de boyau. On les pince avec des doigtiers.

Le naï est une flûte; le corps de l'instrument est de roseau, & l'embouchure de corne. Il a des trous, mais il n'a point de clefs. C'est au son de cet instrument que dansent les Derviches. Deux ou trois Musiciens jouant du naï sont placés sur une galerie qui regne autour de la Mosquée. L'Iman se met au milieu de ses Derviches, & donne le signal; alors ils font la pirouette au son des flûtes avec tant d'agilité, que l'œil ne peut les suivre. L'Iman fait encore un signe, & les Derviches s'arrêtent à l'instant sans faire aucun mouvement, & restent dans la même attitude, si bien qu'on les prendrait pour des statues.

Le *berbeth* est le même que le *βάρϐιτον*, barbiton des Grecs. C'est ainsi que les Persans ont nommé le luth des Arabes, parce que la partie inférieure de cet instrument a la forme du ventre de l'oie. Quelques auteurs assurent qu'il a six, sept, & même quatorze cordes; mais il n'en a que quatre, selon le sentiment d'Avicenne, & ressemble à l'instrument que nous allons décrire.

Le *ôud* ou *âoud* est le même que le luth. Les Arabes prononcent avec leur article *elaoud*. Les Espagnols ont retranché la premiere lettre, & prononcé *Laoud*. Les Italiens ont acommodé ce mot à la douceur de leur langue, ils ont dit *liout*; & nous l'avons reçu de ces derniers en prononçant *luth*.

Les Arabes, amoureux de cet instrument, nous ont tracé dans un de leurs manuscrits, les proportions exactes du *oud*. Ils ont même poussé leur minutieuse exactitude, jusqu'à nous apprendre le nombre de fils de soie qui doivent composer les cordes, ou en déterminer la différente grosseur.

La longueur du *ôud* doit comprendre une fois & demie sa largeur; sa profondeur doit faire la moitié de la largeur de la table, & le *âmoud* ou manche ne doit avoir que le quart de la longueur de l'instrument. Il faut que la table en soit mince, & que le bois en soit dur, & résonant, lorsqu'on le frappe.

Cet instrument n'a ordinairement que quatre touches ou ligatures vers le *ôunk* ou bout du chevillier. Il n'en a point absolument en montant vers le *mouschth*, ou chevalet. On place dans l'intervalle qui avoisine le chevillier, la ligature du *sebbabé* (doigt index), un peu plus loin celle

du *vasti* (doigt du milieu) , à la moitié de la distance ordinaire, celle du *binsir* (doigt anulaire), & enfin à la suite, tirant toujours vers le chevaler, celle du *khinsar* (doigt auriculaire). Il est bon d'observer que tous les intervalles forment à-peu-près un ton, excepté celui du *binsir* qui n'a qu'un demi-ton.

Le *öud* a quatre cordes, le *zir* ou chanterelle est la plus fine. Les Arabes commencent, pour acorder cet instrument, à la monter au ton le plus haut.

Le *metsni mothlik*, ou seconde corde, pincée à vuide, doit être à la quarte de la chanterelle.

Le *motsellets* ou troisieme corde à la tierce du *metsni*.

Et le *bem* ou bourdon à la quarte du *motsellets*, de façon que le *zir* ou chanterelle étant un *mi*, la seconde serait un *si*, la troisieme un *sol*, & la quatrieme un *re*.

Le *öud* passe chez les orientaux pour le plus beau des instrumens. Les Philosophes Arabes le comparent à la nature.

Le *zir* est, selon eux, semblable à l'élément du feu, par ses sons aigus & pleins de chaleur.

Le *metsni*, à l'air, par ses sons légers.

Le *motsellets*, à l'eau, par la froideur de sa mélodie.

Et le *bem* à la terre, par la pesanteur & la gravité de ses sons.

Ils vont plus loin encore, & trouvent dans cet instrument un puissant antidote contre les différens maux qui affligent l'humanité; ce que les plus célébres Médecins ne pourroient faire avec toutes les drogues de la Faculté, un Musicien Arabe le ferait en jouant du *oúd*.

Nous allons joindre ici ces recettes harmoniques tirées du manuscrit dont nous avons déja parlé, intitulé : *Ressaïl Akhuan el Safa*, ou Traités des Freres Sophis.

Les sons du *zir* ou chanterelle ont l'art de guérir les personnes attaquées de la maladie dite *balgham*; ce sont les phlegmatiques.

Il n'est point de mélancolie, même de vapeurs noires, quelqu'invétérées qu'elles soient, qui ne cedent aux sons du *metsni*.

Le *motsellets* donne une santé parfaite à ceux qui sont tourmentés des maladies ordinaires à la jeunesse, telles que la jaunisse & les pâles couleurs.

Et les perſonnes d'un tempérament ſanguin ſe trouvent ſoulagées dès qu'elles entendent le *bem*. Enfin on ne ſçaurait compter les merveilleuſes cures qu'operent les ſons du *ôud* chez les Orientaux. Mais il eſt un art qu'ils croient néceſſaire pour opérer ces prodiges, c'eſt de ſçavoir accorder le pincement des cordes aux différentes inflexions de la voix; & c'eſt en quoi conſiſte la ſeconde partie de la Muſique nommée *ika* ou chûte des ſons. C'eſt peu que de ſçavoir les modes dont nous avons parlé, il faut encore poſſéder parfaitement les divers pincemens auxquels les Arabes ont donné les noms des pieds de leur proſodie; il faut connaître le *tſakil* ou pied grave, le *khafif* ou pied léger, le *makhouri* qui reſſemble au roucoulement du pigeon ramier; le *remel* qui imite le chant du francolin, &c.

Un Muſicien habile ſçait ſe ſervir avec adreſſe des modes & des pincemens les plus propres à exprimer les paſſions qu'il veut inſpirer; il n'a ordinairement qu'une façon de paſſer d'un mode à l'autre, c'eſt de faire une pauſe meſurée après le premier, & de paſſer ſoudain au mode avec lequel il a le plus d'analogie. S'il ſe trouve à un feſtin, il commence par les modes qui inſpirent le courage, la libéralité, la nobleſſe, en les acompagnant du pincement nommé *tſakil*. Enſuite il paſſe inſenſiblement au mode de l'amour & de la volupté avec le pincement *hézej* & *remel*; bientôt il emploie un mode léger & joyeux avec le *makhouri*, pincement favorable à la danſe; mais lorſqu'il s'aperçoit que l'aſſemblée traîne ſes pieds avec peine, & que les têtes commencent à ſe reſſentir des fumées bachiques, pour prévenir les querelles que le vin fait naître, il paſſe au *tſakil*, & emploie un mode tranquille, doux & ſomnifère.

Perſonne n'a mieux connu cet art qu'*Ishac el Mouſſouly*, le Kalife *Haroun el Raſchid*, s'étant brouillé avec ſa Maîtreſſe favorite qu'il aimait éperdument, ſon Miniſtre Giafer le Barmécide engagea un fameux Poëte à compoſer une piece de vers ſur ce ſujet. La piece fut faite & miſe en Muſique par Ishac en peu de tems. Alors Giafer ayant inſpiré au Kalife le deſir d'entendre cet habile Muſicien, Ishac parut devant l'Empereur, & chanta devant lui en s'acompagnant du luth, les vers qu'il venait de mettre en Muſique. On n'avait jamais entendu rien de ſi mélodieux & de ſi ſéduiſant. Haroun, attendri par le ſens des paroles, & enchanté de l'expreſſion du chant, courut ſur le champ chez *Ma-*

ridé (c'était le nom de ſa Maîtreſſe), oublia ce qui s'était paſſé, & fit ſa paix avec elle. *Maridé*, au comble de ſa joie, mais étonnée de ce changement, voulut en ſçavoir la cauſe. Elle apprit à qui elle en avait l'obligation, & voulant en récompenſer les auteurs, elle fit donner à chacun d'eux dix mille dragmes, & Haroun en fit compter vingt mille à l'un & à l'autre pour les récompenſer en Empereur.

Nomenclature des Inſtrumens qui nous ſont inconnus.

أرغن *Arghan*, Orgue, l'ὀργανον des Grecs.

اصف *Aſſaf.*

بربكا *Berbekia*, eſpèce de Luth.

بوق *Bouk*, Clairon, (*a*) trompe de Chaſſeur.

ثاى *Tſaï.*

دبدب *Dab dab*, Tambour.

درّيج *Dirridge*, Tambour.

زنج *Zendge*, Tambour.

زلّ *Zill*, Cymbales, Caſtagnettes d'ivoire.

سريانة *Siriané.*

سفاقس *Sefakis.*

(*a*) Un Philoſophe Arabe l'appelle le héraut de la guerre, dont la voix anime les combattans, & porte la terreur dans les ames lâches & timides.

شاهين *Schahin.*

شبّور *Schebbour*, Cor, שבור des Hébreux.

شبّية *Schebbié.*

شبّابة *Schebbabe*, Flageolet.

شلباق *Schoulbak.*

شلشل *Schoulſchoul.*

شيزان *Schizan.*

صفّارة *Saffaré*, Flûte.

طبل *Thabl*, Tambour.

عرطب *Artab*, eſpèce de Luth.

عزف *Azf*, Inſtrument à cordes.

غربال *Ghirbal*, Tambour de Baſque.

قصب *Koſſab*, Flûte.

قضيب *Kadhib*, Chalumeau.

قنّين *Kinnin*, Harpe.

قيز *Kiz.*

كبر *Kieber*, eſpèce de Tambour.

كران *Kiran*, Luth, Mandoline.

كثارات *Kitſarat.*

كربه *Kierbé.*

كمر *Kiemr.*

كنّارة *Kinnaré*, Guittare; *Kinnor* des Hébreux.

كوس *Kious*, Tymbale d'airain.

كيثار *Kitſar*, Guittare, Harpe; *Katros* des Hébreux.

كياز *Kiaz*, Inſtrument à dix cordes.

مزهر *Mizher*, Luth.

مزمار *Mizmar*, Flûte; *Mzamroth* des Hébreux.

مصافق *Moſſafik*, eſpèce de Luth.

موسيقال *Mouſikal*, Syrinx.

معزف *Mizef*, Inſtrument à cordes.

نقيب *Nakib*, Flûte; *Nakavim* des Hébreux.

هنبوقة *Hounboukat*, eſpèce de Flûte.

هيرعة *Heirât*, Flûte de Berger.

ونّ *Vann*, Pſaltérion.

ونج *Venedge*, Luth.

Nous devons à M. *Pigeon de S. Paterne*, Interprète pour les Langues Orientales, ces détails ſur la Muſique des Arabes; & nous ſaiſiſſons avec empreſſement cette occaſion publique de lui en témoigner notre reconnaiſſance.

Supplément au Chapitre XVIII, sur la maniere d'écrire la Musique.

On verra dans notre troisieme Livre, page 20, que les Romains changerent la maniere dont les Grecs se servaient pour noter leur Musique, & n'employerent pour cela que les quinze premieres lettres de leur alphabet.

Nous avons découvert dans l'extrait d'un Manuscrit de l'Abbaye de *Jumieges*, en Normandie, quelle était cette méthode des Romains, qui subsista jusqu'au tems où Gui d'Arezzo, inventa celle dont nous nous servons encore, après l'avoir beaucoup perfectionée.

EXEMPLE.

f h g g gghgg g g gffgg f h g ggg ggff
Exultet jam Angelica turba Cœlorum, exultent divina mysteria, &c...
d fgg h g g fggff
Per omnia sæcula sæculorum.

Traduction.

Exulter jam Ange- li-ca turba Cœ- lo- rum exultent divi-na mysteri- a.

Per omni- a sæcu-la sæcu-lo- rum.

Premiere maniere de Gui d'Arezzo, *qui réduisit les lettres à sept.*

a c♮c dedc c♮a♮c a ag f g g.
Sit nomen Domini benedictum in sæcula.

Traduction.

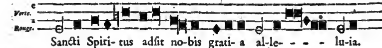
Sit no-men Do-mini be-ne-dictum in sæ-cula.

Seconde Maniere de Gui d'Arezzo, *extraite de l'Antiphonaire, dans sa Messe de la Pentecôte.*

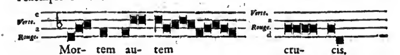
Il se servait de quatre lignes, dont l'une marquée en *rouge*, (& quel-

quefois en *jaune*) désignait toujours le *fa*, & celle marquée en *verd*, désignait l'*ut*. Alors il ne restait plus que deux lignes qui eussent besoin d'être désignées par des lettres.

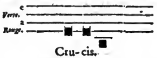
EXEMPLE. (*a*)



Quand le chant descendait, la ligne rouge montait, comme dans l'exemple suivant :



Ce changement de lignes est nécessaire ici pour pouvoir écrire l'*ut* grave sur la syllabe *cis*; sans ce moyen on n'aurait pu y parvenir sans ajouter une cinquieme ligne de cette maniere :



Mais alors on ne se servait pas de ce moyen, & il fallait que toute la Musique que l'on chantait fût comprise dans les quatre lignes, ce qui ne se pouvait qu'en haussant ou baissant la rouge.

Les Auteurs qui pensent que Gui a ajouté le *gamma* à cause de son nom qui commence par *G*, sont dans l'erreur, puisque par le passage suivant, on voit que le *gamma* ou la lettre *G* était déja ajoutée au systême avant lui.

Notæ autem in monochordo hæ sunt : imprimis ponitur Γ *Græcum, Gramma* (ou *Littera*) *à modernis adjunctum.* Guido Aret. cap. 2, Microlog.

(*a*) Les signes *rouge*, *a*, *verte*, *e*, voulaient dire, que sur la ligne la plus élevée marquée *e* ou *e-si-mi*, les notes que l'on plaçait dessus étaient des *mi*; sur la *verte* des *ut*; sur la troisieme marquée *a* ou *a-mi-la*, des *la*; & sur la *rouge* des *fa*.

Fin du premier Livre.

ESSAI



RECUEIL DE PIECES
SUR
LA MUSIQUE GREQUE.

NOTICE raisonée des Pieces contenues dans ce Recueil.

NOUS réunissons ici les morceaux que nous avons anoncés dans notre premier Livre, tome I, pages 36 & suiv. & nous en ajoutons d'autres qui les éclaircissent. Ils sont renfermés dans neuf pages, dont quatre imprimées & cinq gravées, dont voici le détail & l'explication.

I. Pour ne pas interrompre la correspondance du texte & de la traduction des Poésies Greques qui suivent, avec la Musique Greque qui nous en reste, nous commençons (*page xiij*) (*a*) par le chant de l'HYMNE A NÉMÉSIS, qui est le troisieme des quatre Fragmens de Musique Greque dont nous allons parler : nous le donnons ici à quatre parties imprimées, dont le chant grec fait celle du *dessus*.

C'est un essai que nous avons tenté, pour prouver que le genre *diatonique* de la Musique Greque, dans lequel ces quatre fragmens sont composés, peut se prêter jusqu'à un certain point à notre *harmonie*.

Nous sommes portés à croire qu'on y pouroit aussi plier le *chromatique*

(*a*) Nous faisons suivre les chifres des pages depuis le Titre général jusqu'à la fin de ce Recueil, sans distinction de ce qui est imprimé d'avec ce qui est gravé, afin que le Relieur puisse éviter plus aisément les transpositions.

des Grecs, si l'on venoit à recouvrer quelque morceau dans ce genre; parceque, dans notre Musique comme dans la leur, il a, ainsi que le diatonique, son principe dans la progression triple, qui, comme l'a si bien prouvé M. l'Abbé Roussier dans son excellent *Mémoire sur la Musique des Anciens*, étoit, avec la progression double, le fondement de tout leur systême musical.

Mais, par la même raison, le genre *énarmonique* des Grecs, ne pouvant en aucune manière se déduire du même principe que les deux autres, nous sommes persuadés qu'on ne pourroit exécuter dans notre Musique, les morceaux que la Musique Greque nous auroit laissés dans ce genre, si tant est qu'il ait jamais existé dans la pratique. Car cette alternative nous paroît inévitable : Ou il faut regarder le genre *énarmonique* des Grecs comme un simple produit du travail de l'esprit, auquel les oreilles se refusoient; ou il faut chercher aux trois genres un principe commun, qui soit plus beau, plus simple & plus vraisemblable que celui de la progression triple, & ce principe ne nous paroît pas facile à trouver.

II. Les six pages suivantes contienent quatre Fragmens de Musique Greque: savoir; 1°. un *Hymne à Calliope*; 2°. un *Hymne à Apollon*; 3°. l'*Hymne à Némésis* dont on a parlé plus haut; 4°. les huit premiers vers de la première Ode Pythique de Pindare. Trois de ces pages (*xv*, *xvj*, *xix*) qui sont la I^e^, la IIe & la IIIe Planches gravées, présentent la Musique Greque des Hymnes précédens, sa traduction en Musique moderne, & le texte Grec de ces Hymnes en caractères Latins. Vis-à-vis, sont trois pages imprimées (*xiv*, *xvij*, *xviij*) qui offrent, sur deux colones, le même texte en caractères Grecs, avec une traduction françoise. Nous donnons tout cela d'après M. Burette, à qui nous devons, sinon la découverte, au moins la pleine intelligence de ces quatre morceaux, & à qui nous avons une infinité d'autres obligations sur cette partie de la Littérature anciene, dont Méibomius & lui ont commencé d'éclairer l'obscurité par des recherches profondes & une saine critique. Ils sont depuis longtems les deux flambeaux qui guident tous les Modernes; & nous les suivons presque toujours. Mais nous conseillons de les consulter eux-mêmes, l'un dans l'ouvrage dont nous parlerons dans la suite, page *x*; l'autre dans les savantes dissertations qu'il a fait insérer dans les Mémoires de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres dont il étoit Mem-

bre. (Voyez ces *Mémoires*, tome V, ſur-tout les Planches 2, 3, 4 & 5, *pages* 192 *& ſuiv. édit. in-4°*, & tome VII, mêmes Planches, *pages* 199 & *ſuiv. édit. in-12*). Nous invitons auſſi à lire les ſages & élégans *Entretiens ſur l'état de la Muſique Greque vers le milieu du IVe ſiecle avant* J. C. Cette Brochure, qui n'a d'autre défaut que d'être trop courte, a paru en 1777 chez les Freres de Bure, Quai des Auguſtins.

Il ſeroit ſuperflu de conſeiller la lecture du *Dictionnaire de Muſique* de J. J. Rouſſeau, que tout le monde a entre les mains.

Voilà juſqu'à préſent les ſeuls débris qui nous ſoient reſtés de cette Muſique ſi vantée par tous les Anciens, & même juſqu'à nos jours, quoique ſi fort rabaiſſée par quelques Modernes. Il faut avouer que ces fragmens, dans l'état où nous les avons, ne nous font pas même ſoupçonner qu'elle ait pu mériter tant d'éloges. Mais auſſi convenons qu'il y auroit de l'injuſtice à la juger ſans l'entendre. Quatre morceaux iſolés & informes peuvent-ils démentir les ſuffrages de tant de ſiecles éclairés? Attendons, au moins, que les manuſcrits trouvés ſous les ruines d'*Herculanum* & de *Pompéia*, & que l'on déroule avec tant de précautions, par ordre de Sa Majeſté Napolitaine, nous aient fourni, s'il eſt poſſible, les pieces néceſſaires pour juger le procès: juſques-là l'équité demande qu'il reſte indécis.

C'eſt dans l'eſpoir que ces manuſcrits nous auront conſervé quelques monumens de Muſique Greque; c'eſt dans la vue, s'il en exiſte encore, d'en faciliter d'avance l'intelligence & la communication, que nous avons entrepris les deux morceaux ſuivans, dans leſquels nous nous propoſons de rendre familiers les ſignes de la Muſique Greque, en les comparant avec ceux de la nôtre. Ils ſont faits l'un & l'autre, d'après une méthode opoſée; mais ils concourent tous deux au même but, & s'expliquent mutuélement.

III. La Ve Planche gravée, qui eſt beaucoup plus grande que les autres, & qui fait l'objet le plus conſidérable de ce Recueil, renferme en une feuille toute la TABLATURE GREQUE ou le TABLEAU GÉNÉRAL DES NOTES DE LA MUSIQUE DES GRECS, TANT VOCALE QU'INSTRUMENTALE, COMPARÉES AUX NOTES DE LA MUSIQUE MODERNE.

Nous ne plaçons cette Planche qu'après la IVe dont nous allons parler; parceque, 1°. de cette maniere, étant miſes l'une vis-à-vis de l'autre, il leur eſt plus facile de s'expliquer réciproquement; 2°. la Ve Planche ſe

trouvant la derniere de toutes, & à la droite du lecteur qui la déploie, elle peut être plus aisément consultée sur les Planches & le discours qui la précédent, & sur lesquels elle répand beaucoup de lumiere.

Elle renferme dans le plus petit espace qui nous a été possible, & néanmoins dans le plus grand détail, tous les signes dont les Grecs se servoient pour exprimer les sons de leur Musique, relativement à leur *intonation*, ou à leur différence du grave à l'aigu; car nous ne nous occupons pas ici de leur *durée relative*, appelée *rhythme* chez les Grecs, & *mesure* parmi nous. Ces signes, qui ne sont autre chose que les vingt-quatre lettres de l'alphabet Grec, variées par leur figure & par leur position, sont toujours présentés dans cette Planche par *couples* ou *paires*, c'est-à-dire, deux à deux, dont la premiere note, appellée *vocale*, ne servoir qu'aux voix, & la seconde, appellée *instrumentale*, ne servoit qu'aux instrumens: mais toutes les deux exprimoient le même son. Enfin (& c'est le caractère distinctif de cette planche) elle divise toutes ces paires de notes musicales par les quinze Modes, les trois Genres, & les cinq Tetracordes de la Musique des Grecs. (Voyez ci-après, une courte *Analyse* de ce tableau : elle demande un article à part).

IV. La IVe Planche gravée, qui est comme le supplément, l'analyse & l'explication de la Ve, offre les mêmes notes Greques sous un autre point de vue, qui distingue principalement cette planche de la Ve, c'est qu'en général l'ordre alphabétique règne dans ses divisions. Aussi l'intitulons-nous : TABLEAUX ALPHABÉTIQUES DES NOTES MUSICALES DES GRECS, TANT SIMPLES QU'ACCOUPLÉES. Entrons dans le détail de ce qu'elle contient.

Elle est divisée en deux parties inégales.

La premiere, qui est la plus grande, quoiqu'elle ne forme que le premier tableau, a pour titre ces mots, *Notes simples*, parcequ'elle fait conoître toutes les notes du grand tableau, en les prenant une à une. Elle se subdivise en onze colones, dont les trois premieres contienent l'alphabet Grec comparé à l'alphabet François; les noms ordinaires des vingt-quatre lettres du premier, y sont distingués par de grandes capitales; les autres dénominations sont en petites capitales ou en petits caractères romains : les huit autres colonnes enseignent toutes les variétés qu'éprouvent les notes dans leur figure & dans leur position. Un titre, placé à

la tête de chaque colone, indique ce qu'elle renferme.

La seconde partie de la IVe Planche, a pour titre ces mots, ***Notes accouplées***, parcequ'elle fait connoître toutes les notes Greques deux à deux, ou rangées par *couples* ou *paires*, comme dans le grand tableau. Elle se subdivise en cinq petits tableaux, distingués chacun par un titre qui en explique le contenu, & rangés sur deux colones, qu'on auroit pu réduire à une, si la hauteur de la Planche l'eût permis; ou dont on auroit fait cinq colones, suivant le nombre des tableaux, si la Planche eût eu assez de largeur.

Il y a, comme on le voit ici, soixante-douze *paires* de notes qui font (*a*) cent quarante-quatre notes simples. Si M. Burette n'en compte que cent vingt-cinq, c'est qu'apparemment il ne considère que celles qui ont une figure différente. Or il y a dix-neuf de ces notes, qui, sous la même figure, appartiennent à deux différentes paires, dans l'une desquelles elles servent aux voix, & dans l'autre aux instrumens. Nous avons distingué ces dix-neuf notes par une étoile (*) dans les deux parties de cette Planche; & cette distinction étoit nécessaire, puisqu'elle fait connoître les notes qui, avec la même figure, expriment deux sons différens, parcequ'ils n'appartienent pas à la même paire. Il n'y a que le *sigma*, qui étant répété dans la même couple, & par conséquent *vocal* & *instrumental* tout-à-la-fois (*voy. la dix-huitieme paire du II tableau*), exprime toujours le même son; nous le traduisons dans notre grand tableau, par les syllabes *ut* ✱ ou *re* ♭, ou *ut* ×, suivant le mode ou le genre auquel il apartient.

La parenthèse ( ) qui enferme quatre paires dans les *notes accouplées*,

(*a*) Pour trouver ce nombre de cent quarante-quatre dans le premier tableau, qui est celui des *notes simples*, il faut 1° dans la colone des lettres *courantes*, n'en compter que trois; savoir, l'*êta courant prolongé en bas*, le *demi-mu gauche*, & le *chi altéré*. 2° Dans la colone des lettres *capitales*, ne compter que pour une les deux figures de chacune des lettres suivantes; savoir, le *zêta imparfait*, le *pi*, le *sigma* & l'*oméga*, ce qui fait quatre figures. 3° Compter deux fois les lettres marquées d'une étoile (*). En observant toutes ces conditions, on doit trouver 144 figures de notes dans le premier tableau. Si on n'y compte qu'une fois les dix-neuf notes étoilées, on trouvera les cent vingt cinq de M. Burette. On les trouvera de même dans les cinq tableaux de *notes accouplées*, si on en retranche les dix-neuf notes affectées de l'étoile: car soixante douze paires faisant cent quarante-quatre notes, ôtez dix-neuf, reste cent vingt-cinq.

ou huit notes dans les *notes ſimples*, indique celles qui étant rapportées par Ariſtide Quintilien, ne ſe trouvent pas dans Alypius. Nous les avons auſſi omiſes dans notre tableau, à l'exception de l'*oméga couché à droite*, & de l'*oméga couché à gauche*, qui indiquoient, l'un aux voix, l'autre aux inſtrumens, la note placée un ton *au-deſſous de la proſlambanomene* diatonique du mode Hypo-Dorien, & appelée en conſéquence *Hypoproſlambanomene.* (Voyez, *dans la Pl. V*, le genre diatonique du Mode I, & *dans la Pl. IV*, le bas des 8ᵉ & 9ᵉ col. du 1ᵉʳ Tableau, & la 24ᵉ paire du IVᵉ). Comme nous donnons l'échelle ou gamme de Gui d'Arezzo, dont cette note faiſoit le ſon le plus grave, nous ne pouvions nous diſpenſer d'inférer celle-ci dans notre tableau : d'autant plus que Gui la faiſant répondre au *ſol*, lui donna la figure du *gamma* (Γ), & qu'à l'imitation des Grecs, dont les diagrames commençoient en haut par les ſons les plus graves & deſcendoient juſqu'aux plus aigus, il plaça ce *gamma* au haut de ſon échelle, qui en a pris & retenu juſqu'à préſent le nom de *gamme*, dont nous nous ſervons encore pour exprimer les ſons de notre échelle, quoique le Γ ne faſſe point partie de nos ſignes.

Les notes *accentuées* qui occupent, dans cette IVᵉ Planche, l'avant-derniere colone du Iᵉʳ tableau & le IIIᵉ tableau tout entier, ſont au nombre de treize paires, ou de vingt-trois notes, dont trois ſont communes aux voix & aux inſtrumens : elles indiquent en général l'octave au-deſſus, des mêmes notes non accentuées; de plus, elles ſont affectées aux ſons les plus aigus de tout le ſyſtème.

Nous devons avertir qu'en accentuant, ici & dans le grand tableau, les deux notes de chaque paire, c'eſt un des changemens que nous faiſons aux tables de Méibomius; ou plutôt nous exécutons celui qu'il indique à faire, en diſant dans l'avant-derniere page de ſa préface, que quoiqu'il n'ait mis d'accens que ſur la ſeconde note de chaque paire, l'autre doit être cenſée accentuée, puiſque, ajoute-t-il, il eſt clair que ſi l'on ne vouloit ſe ſervir que de la premiere (qui eſt la *vocale*), il faudroit l'affecter de l'accent. Surquoi il eſt bon de remarquer que, dans l'uſage ordinaire, on ne mettoit jamais ſur les paroles poétiques que l'une des deux notes de chaque paire, ſuivant qu'on vouloit les chanter ou les jouer ſur un inſtrument : on ne les joignoit enſemble, que dans les leçons ou les livres élémentaires, dans leſquels on ſe propoſoit, comme

nous le faifons ici & dans nos tableaux, de montrer leur raport mutuel.

Un changement plus confidérable, que nous avons cru devoir nous permettre, c'eft dans les notes *barrées*, qui font la derniere colone des *notes fimples*, & le dernier tableau des *notes accouplées* de cette IVe Planche. Il ne tombe que fur trois notes, favoir, 1° fur le *delta* de la quatrieme paire du VIe tableau, que nous barrons, tandis qu'il eft accentué dans Méibomius, d'après Alypius; 2° fur le *tau* de la cinquieme paire, qui étant fimplement renverfé dans leurs tables, fe trouve de plus barré dans la nôtre; 3° enfin fur le *demi-alpha droit*, même paire, qui étant accentué dans *Alypius* & *Méibomius*, porte dans notre tableau une barre, au lieu de l'accent aigu. Car fi l'*êta* vocal de la troifieme paire paroît accentué dans le tableau chromatique de Méibomius, tandis que nous le barrons, ce n'eft probablement qu'une faute du Graveur de caracteres, qui n'aura pas bien fini fa lettre, puifque la nôtre eft conforme au texte d'Alypius & à la traduction même de Méibomius.

Mais pour mettre le Lecteur plus à portée d'apprécier nos changemens, nous allons donner, dans le tableau fuivant, les phrafes mêmes d'Alypius, dans lefquelles nous propofons trois corrections, pour répondre à nos fignes corrigés. On y verra le texte Grec, avec la traduction latine de Méibomius d'un côté, & une traduction Françoife de l'autre.

Nous n'avons pas befoin d'avertir, qu'en les lifant, il faut jetter de tems en tems les yeux fur le tableau des notes barrées, qui eft le fixieme de la IVe Planche; & fur le genre chromatique du Mode Lydien, qui eft le Xe de la Planche V.

DESCRIPTIONS de la figure du *Lichanos* & de la *Paranete* (premiere Note mobile en descendant) dans les cinq Tétracordes du Mode X. Lydien, Genre Chromatique.

Traduction Latine de Meibomius, pages 23 & 24. *Voy. aussi ses Notes sur Alypius*, page 79 & 80.	*Texte d'Alypius*, pag. 23 & 24 *du Tome I. de l'Edition des* Sept Auteurs Grecs sur la Musique des Anciens, *par Meibomius* ; Amsterdam, *Elzevir*, 1652. 2 *vol.* in-4°.	*Traduction Françoise.*
1. Lichanos hypaton chromatice, *Alpha* inversum, lineam habens, & *Digamma* inversum, virgulam habens.	1. Λιχανὸς ὑπατῶν χρωματικὴ, Ἄλφα ἀνεστραμμένον, γραμμὴν ἔχον, καὶ Δίγαμμον ἀνεστραμμένον, γραμμὴν ἔχον.	1. Lichanos (*du tétracorde*) des Hypates, (*genre*) chromatique ; l'*Alpha* renversé & barré, & le *Digamma* renversé & barré.
2. Lichanos meson chromatice, *Pi* virgulam habens, & *Sigma* aversum, per medium habens virgulam.	2. Λιχανὸς μέσων χρωματικὴ, Πι γραμμὴν ἔχον, καὶ Σίγμα ἀπεστραμμένον, γραμμὴν ἔχον διὰ μέσου.	2. Lichanos (*du tétracorde*) des Mèses (*genre*) chromatique ; le *Pi* barré, & le *Sigma* tourné à gauche, & barré par le milieu.
3. Paranete synemmenon chromatice ; *Eta* lineam habens, & *Lambda* jacens aversum, per medium habens virgulam.	3. Παρανήτη συνημμένων χρωματικὴ, Ἦτα γραμμὴν ἔχον, καὶ Λάμβδα πλάγιον ἀπεστραμμένον, γραμμὴν ἔχον διὰ μέσου.	3. Paranete (*du tétracorde*) des Conjointes (*genre*) chromatique ; l'*Eta* barré, & le *Lambda* couché à droite, & barré par le milieu.
4. Paranete diezeugmenon chromatice ; *Delta* supra habens acutam [lineam habens], & *Pi* jacens aversum, per medium habens virgulam.	4. Παρανήτη διεζευγμένων χρωματικὴ, Δέλτα ἐπὶ τὴν ὀξύτητα, [γραμμὴν ἔχον,] καὶ Πι πλάγιον ἀπεστραμμένον, ἔχον ἔσω γραμμήν.	4. Paranete (*du tétracorde*) des Disjointes, (*genre*) chromatique ; le *Delta* accentué [barré,] & le *Pi* couché à droite, & barré par le milieu.
5. Paranete hyperbolæon chromatice ; *Tau* inversum, [lineam habens,] & *Dimidium Alpha dextrum*, sursum spectans, suprà habens acutam. [lineam habens.]	5. Παρανήτη ὑπερβολαίων χρωματικὴ, Ταυ ἀνεστραμμένον, [γραμμὴν ἔχον,] καὶ ἡμίαλφα δεξιὸν, ἄνω νεῦον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα. [γραμμὴν ἔχον.]	5. Paranete (*du tétracorde*) des Aiguës, (*genre*) chromatique ; le *Tau* renversé [& barré,] & le *Demi-Alpha droit*, la pointe en haut, & accentué. [& barré.]

Il est aisé, dans ce Tableau, de distinguer nos changemens par les deux crochets qui les enferment : quand ils sont en plus petits caracteres & sur deux lignes, la supérieure est la phrase d'Alypius, à laquelle nous proposons de substituer la nôtre qui est l'inférieure. Si l'on nous reproche d'altérer le texte d'Alypius, nous répondrons, que ce n'est que la continuation du travail si estimé & si utile du savant Méibomius, qui ayant trouvé les manuscrits extraordinairement défigurés, s'est cru obligé, suivant les occasions, d'y faire des changemens, des corrections, & même des additions. Ainsi, à la fin du premier article de ce tableau, il a ajouté les deux mots, γραμμὴν ἔχον, *lineam habens*, c'est-à-dire, *barré*, qui manquoient dans tous les manuscrits. Ce sont les deux mêmes mots que nous ajoutons dans le cinquieme article, & que nous substituons dans le quatrieme & le cinquieme, aux trois mots, ἐπὶ τὴν ὀξεῖαν, *suprà habens acutam*, c'est-à-dire, *accentué* ou *surmonté d'un accent aigu*.

De cette maniere, 1° nous rétablissons l'uniformité dans les signes, en n'accouplant que les notes de même espece, savoir, les accentuées avec les accentuees, les barrées avec les barrées, &c. 2° Nous conservons par-tout aux *Lichanos* & aux *Paranetes*, la barre, qui paroît être leur signe propre dans le genre chromatique du mode X Lydien; comme l'accent aigu est, pour les trois genres, le signe des octaves dans le haut de l'échelle générale.

La barre qui traverse le *chi* (χ), fait une classe à part : aussi a-t-il un nom qui lui est propre, χι διεφθορὸς, *chi corruptum* : nous le traduisons par *chi altéré*, & non par *chi barré*.

Pour finir par la comparaison de cette IVe Planche avec la Ve (ou le grand Tableau,) on a pu facilement remarquer qu'elles se prêtent une lumiere mutuelle. Elles sont même nécessaires l'une à l'autre. Car si, d'un côté, la grande Planche enseigne l'usage que l'on peut faire de la petite, en mettant les Notes de celle-ci chacune exactement à sa place, & indiquant précisément le Mode, le Genre & le Tétracorde qui lui conviennent ; d'un autre côté, cet ordre même observé dans la grande Planche, confondant celui des caracteres, qui dans l'origine ne sont que les lettres de l'Alphabet grec, diminue beaucoup la facilité de les reconnoître, & fait croire, au premier coup d'œil, que le nombre en est immense & presqu'impossible à retenir. Toute la difficulté s'évanouit dans la petite Planche. Cette forêt de signes, la plupart inconnus, dont le grand Tableau paroissoit hérissé, s'éclaircit bientôt dans le Tableau alphabétique des *Notes simples*, & se réduit à vingt-quatre caracteres bien connus, dont tous les autres ne sont que des variations; & ces variations même, qui sont dispersées & confuses dans le premier Tableau, ayant chacune, dans le second, sa dénomination à la tête d'une colone, & sa figure à la partie de cette colone qui se trouve sur la même ligne horisontale que la lettre primitive ; elles indiquent sur le champ toutes les altérations que chaque note peut subir dans sa figure. Il suffit, pour les entendre, de bien connoître les lettres de l'Alphabet grec : encore, à l'aide d'un Alphabet françois que nous avons mis à côté de celui de cette premiere langue, il est facile à tout Lecteur qui ne sauroit que la nôtre, de prendre, en deux ou trois heures d'une lecture un peu attentive, assez de connoissance des lettres greques, pour en reconnoître tous les caracteres épars dans le grand Tableau, malgré la diversité des formes qu'ils y reçoivent.



ANALYSE ABRÉGÉE DU GRAND TABLEAU.

Avertissement sur ce Tableau, & sur les Tables de Méibomius d'après lesquelles il est formé.

Le but que nous nous proposons ici, est de présenter en un seul Tableau tous les Caracteres avec lesquels les Grecs exprimoient les sons de leur Musique, relativement à leur intonation ou à leur différence du grave à l'aigu.

Cet objet a déja été parfaitement rempli par *Marc Méibomius*, d'après les Tables d'*Alypius*, un des *sept Auteurs Grecs sur la Musique des Anciens*, dont ce savant Commentateur a donné une belle Edition, imprimée à Amsterdam chez Louis Elzevir, en 1652, 2 vol. in-4°. Il y a joint une excellente Traduction Latine, & des Notes savantes & judicieuses, dans lesquelles il éclaircit les principales difficultés du Texte, qu'il avoit soigneusement corrigé. De sorte qu'il a rendu lui seul à la Musique Greque plus de services que tous les Auteurs modernes qui l'avoient précédé, & que tous ceux qui l'ont suivi, jusqu'à M. Burette, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres.

La partie qui avoit le plus occupé *Méibomius*, & sur laquelle il se félicitoit avec raison d'avoir le mieux réussi, est celle des *Notes de la Musique Greque*. Les Tables qu'en avoit donn es *Alypius*, avoient été si fort défigurées & mutilées par les Copistes, qu'il paroissoit impossible de les avoir jamais en leur entier. *Méibomius* a entrepris ce travail désespéré jusqu'à lui; & après avoir conféré ensemble tous les Manuscrits qu'il avoit pu recueillir, il est enfin parvenu, par ses recherches & ses conjectures, à corriger les fautes qui y fourmilloient, & à deviner les notes qui y manquoient en très-grand nombre, sur-tout dans le genre énarmonique; en sorte que l'on peut dire qu'il leur a donné une nouvelle naissance. Il en a ensuite dressé trois Tableaux, un pour chaque genre.

Cet Ouvrage étant devenu très-rare, notre premier projet étoit de faire réimprimer ces Tables telles que *Méibomius* les avoit disposées. Le bel ordre, la netteté & la correction qui y regnent, sembloit nous y inviter. Mais aucune de nos Imprimeries n'étant, dans ce moment-ci, fournie de la plupart des Caracteres dont nous avions besoin, nous avons été obligés de recourir à la Gravûre. Or cette nécessité même nous a été utile, en nous suggérant l'idée de réduire les trois Tables de *Méibomius* à une seule, qui réunit tous leurs avantages, & en ajoute beaucoup d'autres qu'elles n'ont pas. En effet, ce que l'Imprimerie, dans les mains les plus habiles, nous auroit toujours refusé, à cause de la multiplicité, de la variété & de la finesse des lignes pleines ou ponctuées, & de la petitesse des signes qu'exige cette réduction, le Graveur l'a exécuté avec une netteté & une précision dont nous espérons que nos Lecteurs seront satisfaits. Car ce n'est pas à lui qu'il faut attribuer la gêne qui paroît dans quelques parties de notre Tableau. Ce défaut vient, de ce qu'ayant été ajoutées après coup sur la Planche, elles n'ont pu y trouver une place aussi bien proportionée que le reste; & une Planche de cette nature auroit demandé trop de tems pour être recommencée.

Il y a dans ce Tableau trois sortes de divisions, sçavoir I. neuf horisontales, II. six diagonales, III. trois perpendiculaires.

I. La premiere des neuf divisions horisontales est le *Titre général* du Tableau. Au-dessous est un *Avertissement*, à côté duquel sont les deux divisions suivantes.

La deuxieme (& la neuvieme) contiennent le titre & les noms des *Tétracorde*.

La troisieme (& la sixieme) renferment, outre le titre, les trente-huit *noms* que les Grecs donnaient à leurs cordes. On les a couchés à cause de leur longueur.

La quatrieme est une longue *portée de Musique* moderne, au-dessous de laquelle est un triple rang de *syllabes musicales*, qui lui correspond. Ils ont l'un & l'autre l'étendue de trois octaves & un ton, depuis le *la* au-dessous de la clef de *fa* jusqu'au *si* au-dessus de l'octave de la clef de *sol*: c'est aussi l'étendue du systême général des Grecs. Ils présentent une échelle graduée en quatre-vingt-six parties perpendiculaires, chacune d'un quart de ton, qui est le plus petit intervalle de la Musique Greque.

La cinquieme, qui est la principale, & qui forme le corps du Tableau, est divisée en quinze parties horisontales, suivant le nombre des modes, dont chacune est subdivisée en trois autres parties horisontales, suivant le nombre des genres. Enfin chacune de ces quarante-cinq parties est encore subdivisée en deux, dont l'inférieure porte une syllabe moderne, qui traduit dans notre Musique deux notes greques que porte la supérieure, l'une à gauche pour les voix, l'autre à droite pour les instrumens. Chacune de ces quatre-vingt-dix parties horisontales est, ainsi que la portée de musique & le triple rang de syllabes, divisée en quatre-vingt-six colones, où chaque couple de notes greques étant accompagnée d'une syllabe qui se trouve répétée plus haut, soit dans la portée, soit dans le triple rang, il en résulte une correspondance perpendiculaire entre toutes les parties de la cinquieme division horisontale, & toutes celles de la quatrieme qui se rencontrent dans la même colone. D'où il est aisé de conclure qu'il n'y a pas de son dans la Musique Greque qui ne puisse, à l'aide de notre Tableau, se traduire dans la nôtre. Et réciproquement il donne le moyen de rendre en Musique Greque tous les sons de la nôtre, pourvu qu'ils ne dépassent pas les limites assignées ci-dessus à l'échelle générale des Grecs. Il faut cependant observer que cette correspondance perpendiculaire se trouve interrompue par les parties qui se répetent du Tétracorde *Synemménon* au *Diézeugménon*. Mais quand on ne la trouve pas entre les syllabes de l'intérieur du tableau & le triple rang de syllabes au-dessous de la portée de musique, il faut alors la chercher dans le même triple

rang, que nous avons répété, avec les changemens convenables, au bas du Tableau, immédiatement au-dessus du double filet, où il fait la huitieme division horisontale.

La sixieme est, comme nous l'avons dit, la répétition de la troisieme. Nous l'avons faite pour faire sentir que les Modes descendant de demi-ton en demi-ton à gauche du Tableau, comme cela est bien sensible aux *Proslambanomenes*; il faut de même, au moins par la pensée, faire descendre dans la même proportion les noms grecs des cordes, qui, dans le haut de la Planche, ne répondent perpendiculairement qu'aux notes du Mode XV. Si l'on suit cette gradation jusqu'au bas du Tableau, on trouvera que ces noms doivent se rencontrer avec ceux que nous avons répétés en bas, & qui répondent perpendiculairement aux notes du Mode I.

La septieme est l'échelle de Gui d'Arezzo.

La huitieme répete le triple rang de syllabes de la quatrieme division; mais avec les changemens de la sixieme. De ces trois rangs de syllabes, celui du milieu donne les notes naturelles; celui de dessus, les notes demi-dièses, dièses & doubles dièses; celui de dessous, les notes bémols & demi-bémols.

La neuvieme, qui a été ajoutée hors du double filet, répete les Tétracordes pour les mêmes raisons que la sixieme & la huitieme.

II. Des six diagonales, la premiere, en commençant à gauche, renferme les quinze *Proslambanomenes*, dont chacune est une corde *ajoutée* un ton au-dessous des quatre Tétracordes, & constitue avec eux l'étendue de chaque *Mode*, qui est de deux octaves. Elles descendent, ainsi que les Tétracordes, toujours d'un demi-ton vers la gauche, ou remontent vers la droite dans la même proportion.

La seconde contient les quinze Tétracordes *Hypaton*; la troisieme, les quinze *Méson*; la quatrieme, les quinze *Synemménon*; la cinquieme, les quinze *Diézeugménon*; la sixieme & derniere, les quinze *Hyperboléon*.

III. Enfin, des trois divisions perpendiculaires

1° Celle des *Modes*, & 2° celle des *Genres*, sont répétées à droite du Tableau, pour la facilité de la recherche du Mode, auquel appartient une note voisine de cette marge.

3° Celle des *Tétracordes* partage, comme nous l'avons dit, tout l'intérieur du Tableau en quatre-vingt-six colones.

HYMNE A NÉMÉSIS,

MIS A QUATRE PARTIES.

Celle du Dessus, *n'est autre chose que le Chant Grec du troisieme morceau ci-après, que nous avons transposé du Ton de* Mi *à celui de* Sol.

Grave.

Dessus.
Némési ptéro - essa, biou rhopâ, Ku-a-nôpi Théâ, thugater Dicâs, Hâ coupha phru-

Haute-contre.
Némési ptéro - essa, biou rhopâ, Ku-a-nôpi Théâ, thugates Dicâs, Hâ coupha phru-

Taille.
Némési ptéro - essa, biou rhopâ, Ku-a-nôpi Théâ, thugater Dicâs, Hâ coupha phru-

Basse.
Némési ptéro - essa, bion rhopâ, Ku-a-nôpi Théâ, thugater Dicâs, Hâ coupha phru-

agmata Thnâtôn Épékheis ada-manti khalinô, Echthousa th'huhrin oloan Brotôn, &c.

agmata Thnâtôn Épékheïs ada-manti khalinô, Echthonsa th'huhrin oloan Brotôn, &c.

agmata Thnâtôn Épékheïs ada-manti khalinô, Echthousa th'hubrin oloan Brotôn, &c.

agmata Thnâtôn Épékheïs ada-manti khalinô, Echthousa th'hubrin oloan Brotôn, &c.

FRAGMENS

QUI NOUS RESTENT

DE LA MUSIQUE DES GRECS,

Avec la Traduction de M. BURETTE.

I.

DITHYRAMBE, A LA MUSE CALLIOPE.

CHANTEZ, Muse, qui m'êtes chere; & donnez le ton à ma voix. Que l'air de vos bocages vienne agiter mon âme. Sage Calliope, qui marchez à la tête des charmantes Muses; & vous, qui nous initiez à vos mystères, sage fils de Latone, Apollon Délien, soyez-moi propice.

ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, ΙΑΜΒΟΣ ΒΑΚΧΕΙΟΣ.

Ἄειδε, Μοῦσά, μοι φίλη,
Μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,
Αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων
Ἐμὰς φρένας δονείτω.
Καλλιόπεια σοφὰ,
Μουσῶν προκαταγέτι τερπνῶν;
Καὶ σοφὲ Μυστοδότα,
Λατοῦς γόνε, Δήλιε, Παίαν,
Εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

FRAGMENS

QUI NOUS RESTENT

DE LA MUSIQUE DES GRECS.

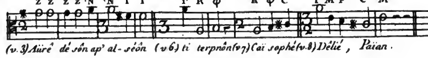
Ils sont ici notés, en Musique Greque et en Musique Moderne, avec les paroles du Texte Grec, mises en Lettres Latines, tels que les a donnés M. Burette dans les Mém. de l'Acad. des Inscript. Tome {V / VII} Planches 2 3.4 et 8 Pages {19 et suiv / 399 et suiv} Edit {in 4° / in 12} Seulement, dans le Ier. HYMNE, *nous avons mis les trois Dièses* fa ♯, ut ♯, sol ♯, *à la Clef, au lieu de les répéter accidentellement à chaque Note. Le double rang des Notes Greques qui sont au dessus de chaque Portée de Musique Moderne, dans tout le Ier. Hymne et au commencement du II, est tiré, savoir, le supérieur, du Manuscrit de la Bibliotheque du Roi (N° 3221); et l'inférieur, des Manuscrits d'Oxford et de Florence. Ce dernier rang, que M. Burette suit dans sa Musique, continue seul jusqu'à la fin. L'Etoile * indique une Note qui manque dans un MS. M. Burette la remplace, dans sa Traduction Musicale, par la Note d'un autre MS, si elle s'y trouve; sinon, il la supplée par ses conjectures. Nous mettrons, à la fin des deux premiers Hymnes, les variantes du MS. de la B. du Roi.*

La Note N(La) *ne servant qu'aux Instrumens, dans le Genre Diatonique du Mode Lydien, dans lequel ces quatre Fragmens sont composés, ne se trouve exacte qu'à la 2e. partie de l'Ode de Pindare, dont toutes les Notes sont* Instrumentales. *Partout ailleurs, elle est fautive, et il faut lui substituer sa Vocale* Γ; *comme on peut le voir dans la Ire. partie de la même Ode de Pindare, dont toutes les Notes sont* Vocales. *Pour distinguer ce* N *fautif, nous le faisons précéder ou suivre d'une croix* †. *Voyez au grand Tableau, le Mode* X *Tétracorde* Synèmménon, *Genre Diatonique; et au IIe. Tableau Alphabétique, la 3e Paire* ΓΝ.

I. HYMNE A CALLIOPE



Leçons variantes des Vers 3.6.7. et 8. de cet Hymne, tirées du Manuscrits de la Biblioth. du Roi N°. 3221.



Fragmens qui nous restent de la Musique des Grecs.

II. Hymne A Apollon.

Les Notes Greques des Six premiers Vers de cet Hymne, manquent dans tous les Manuscrits.

υ – Γένος διπλάσιον ὁ Ῥυθμος δωδεκάσημος.



Leçons variantes des Vers 1. 2. 3. et 5. de cet Hymne, tirées du Manuscrit de la Biblioth. du Roi N.° 3221

(Vers I.er) blépharou (v. 2) antuga pôlôn (v. 3) Ptânoïs hup' ich-nési (v. 5) Péri nôton a-peïraton.

II.

ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΑΠΟΛΛΩΝΑ.

Ευφημείτω πᾶς αἰθὴρ·
Οὔρεα, τέμπεα, σιγάτω,
Γῆ, καὶ πόντος, καὶ πνοιαὶ,
Ἦχοι, φθόγγοι τ' ὀρνίθων·
Μέλλει δὲ πρὸς ἡμᾶς βαίνειν
Φοῖβος, ἀκερσεκόμας, ἀχίτας.

Χιονοβλεφάρου Πάτερ Ἀοῦς,
Ῥοδόεσσαν ὃς ἄντυγα πώλων
Πτανοῖς ὑπ' ἴχνεσι διώκεις,
Χρυσίαισιν ἀγαλλόμενος κόμαις,
Περὶ νῶτον ἀπείρατον οὐρανοῦ.
Ἀκτῖνα πολύστροφον ἀμπλέκων,
Αἴγλας πολυκερδέα πάγαν
Περὶ γαῖαν ἅπασαν ἑλίσσων.
Ποταμοὶ δὲ σέθεν πυρὸς ἀμβρότου
Τίκτουσιν ἐπήρατον ἁμέραν.
Σοὶ μὲν χορὸς εὔδιος ἀστέρων
Κατ' Ὄλυμπον ἄνακτα χορεύει,
Ἄνετον μέλος αἰὲν ἀείδων,
Φοιβηΐδι τερπόμενος λύρᾳ.
Γλαυκὰ δὲ παρ' οἶτε Σελάνα
Χρόνον ὥριον ἁγεμονεύει,
Λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων.
Γάνυται δέ τέ οἱ νόος εὐμενὴς,
Πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων.

HYMNE A APOLLON.

Que le Ciel entier applaudisse. Que les montagnes & les vallées, que la terre & la mer, que les vents, les échos & [1] les oiseaux gardent un profond silence. Phébus, à la longue chevelure & à la voix mélodieuse, va descendre vers nous.

Pere [2] de l'Aurore aux yeux brillans, qui orné d'une chevelure d'or, poussez rapidement, sur la voûte immense du ciel, votre char [3] lumineux traîné par des coursiers ailés: vous répandez de toutes parts vos rayons, & promenez par toute la terre une riche source de splendeur. De votre sein partent [4] des torrens d'un feu immortel, qui [5] font naître l'aimable jour. C'est pour vous que le chœur serein des Astres danse au milieu du suprême Olympe, & chante perpétuellement des airs sacrés au son de la lyre même de Phébus. La Lune, de son côté, [6] moins brillante, & dont le char est tiré par de jeunes taureaux blancs, préside au tems de la nuit qui est son partage; & son cœur plein de bonté, se réjouit, lorsqu'en faisant son tour, elle étale une parure variée.

[1] Gr. *la voix des Oiseaux.*

[2] Gr. *aux blanches paupieres.*

[3] Gr. *de roses.*

[4] Gr. *des fleuves.*

[5] Gr. *enfantent.*

[6] Gr. *pâle.*

III.

Hymne a Némésis.

Ailée Néméfis, puiffant mobile de notre vie, Déeffe [1] aux yeux féveres, fille de la Juftice; qui, par un frein que rien ne peut rompre, favez réprimer le vain fafte des Mortels; qui êtes l'énemie de leur pernicieufe infolence, & qui chaffez loin de vous la noire Envie : c'eft au gré de votre roue, qui n'a nulle ftabilité & ne laiffe nulle trace, que tourne la riante fortune des hommes. Vous les fuivez pas à pas fans en être aperçue. Vous leur faites courber leur tête fuperbe. Vous mefurez fans ceffe leurs jours [2] à votre regle. Sans ceffe vous froncez le fourcil, tenant en main la balance. Soyez-nous favorable, divine Miniftre de la Juftice, ailée Néméfis, puiffant mobile de notre vie. Nous chantons les louanges de Néméfis, Déeffe incorruptible, infaillible; & celles de la Juftice fa compagne, de la Juftice aux aîles déployées & au vol rapide, qui fait afranchir de la vengeance divine & du tartare, l'héroïque vertu des Humains.

[1] Gr. *aux yeux noirs.*

[2] Gr. *à votre aune.*

ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΝΕΜΕΣΙΝ.

ΝΕ'ΜΕΣΙ πτερόεσσα, βίου ῥοπὰ,
Κυανῶπι Θεὰ, θύγατερ Δίκας,
Α᾽ κοῦφα φρυάγματα θνατῶν
Ε᾽πίχεις ἀδάμαντι χαλινῷ,
Ε᾽χθουσα δ᾽ ὕβριν ὀλοὰν βροτῶν,
Μέλανα Φθόνον ἐκτὸς ἐλαύνεις·
Υ῾πὸ σὸν τροχὸν, ἄστατον, ἄστιβῆ,
Χαροπὰ μερόπων στρέφεται τύχα.
Λήθουσα δὲ πὰρ πόδα βαίνεις·
Γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις·
Υ῾πὸ πῆχυν ἀεὶ βίοτον μετρεῖς.
Νεύεις δ᾽ ὑπὸ κόλπον ἀεὶ κάτω ὀφρὺν,
Ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.
Ι῞λαθι, μάκαιρα δικασπόλε,
Νέμεσι πτερόεσσα, βίου ῥοπά.
Νέμεσιν Θεὸν ᾄδομεν, ἀφθίταν,
Νημερτέα καὶ πάρεδρον Δίκαν,
Δίκαν, τανυσίπτερον, ὀμβρίμαν,
Α῝ τὰν μεγαλανορίαν βροτῶν
Νεμέσιος ἀφαιρεῖ καὶ ταρτάρου.

IV.

Premiere Ode Pythique de Pindare.

Lyre dorée, compagne inféparable d'Apollon & des Mufes à la belle chevelure, vous réglez par vos fons les mouvemens de la Danfe, qui eft l'âme de la joie. Les Chantres obéiffent à votre fignal, lorfque pincée d'une main délicate, vous faites entendre les préludes de ces Airs qui donnent le ton aux Chœurs des Muficiens ; & *par le charme de votre harmonie*, vous pouvez éteindre les traits enflamés de la foudre, &c.

ΧΡΥ'ΣΕΑ Φόρμιγξ, Α᾽πόλλωνος, καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον,
τᾶς ἀκούει μὲν βάσις, ἀγλαΐας ἀρχά.
πείθονται δ᾽ ἀοιδοὶ σάμασιν,
ἁγησιχόρων ὁπόταν τῶν φροιμίων
ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα.
καὶ τὸν αἰχματὰν κεραυνὸν σβεννύεις
ἀενάου πυρός· &c.









IV. *Premiere Ode Pythique de Pindare.*



χόρος εἰς κιθάραν.

con Moïsân ctéanon, Tas a - - - coüeï men basis, aglaïas arkha.

Le Chœur qui suit se chante au Son de la Cithare.

Peithon - taï d'a - oidoï samasin Aghé - - sikhorôn hopotan ton phroïmiôn

Le reste des Notes Greques est perdu.

Ambo - las teükhês élé - lixoména, Caï ton aichmatan keraünon sbennueis, Aenaou puros &c.

Tableaux Alphabétiques des Notes Musicales des Grecs, tant Simples qu'Accouplées

Ier Tableau. Notes Simples.

Ce sont les 24 Lettres de l'Alphabet Grec, prises une à une, et variées par leur Figure et leur Position.

N°	Valeur des Lettres Grecques en François	Noms des Lettres Grecques	Lettres Tournées à droite, ou dans leur Position Ordinaire: Courantes	Capitales	Lettres Renversées	Lettres Tournées à Gauche	Lettres Couchées à Droite	à Gauche	Lettres Accompagnées ou affectées de l'Accent Aigu	Lettres Barrées
1	*A a*	Alpha.	α	A	V				A′	∀
		Demi-Alpha — Gauche	la pointe	en haut ⅃ / en bas ⅃						ˋ
		Demi-Alpha — Droit	la pointe	en haut / en bas.		⅄				⟨
2	*B b*	Bêta.	β ϐ	B						
		Bêta Imparfait		R						
3	*G g* / *GH gh*	Gamma.	γ Γ ⌐	·Γ	L	ꓶ			Γ′	
		Digamma, ou Double-Gamma.		·F	ⱶ	ꟻ		⊥		Ɛ
4	*D d*	Delta.	δ ∂	Δ	∇					Δ̶
		Demi-Delta.		Prolongé en bas λ				⋌	λ ⋌	
5	*E é*	E-Psilon, ou E bref.	ε	·E		Ǝ		ꟺ		
6	*Z z* / *DZ dz* / *DS ds*	Zêta ou Dzêta	ζ ζ	·Z					·Z′	
		Zêta Imparfait.		7 ou Z						
7	*Ê ê*	Êta, ou E long et ouvert	η Prolongé en haut ŋ	·H					H′	H̸
		Êta Imparfait		h		·H		⊥		
8	*TH th*	Thêta.	θ ϑ	Θ					Θ′	
		Demi-Thêta.					Tourné vers le bas ⌒			
9	*I i*	Iôta.	ι	I				—	I′	
10	*K C Q* / *k c q*	Cappa.	ϰ	·K		ꓘ		·⋌	K ꓘ ⋌	
11	*L l*	Lambda.	λ	Λ	·V		>	<	Λ V > <	⋟
12	*M m*	Mu.	μ	M	W				M′	
		Demi-Mu — Gauche	μ					ϩ		
		Demi-Mu — Droit				ч				
13	*N n*	Nu.	ν	·N					·N′	
		On appelle Antinu	le Nu tourné à gauche			И	et peint négligemment			
14	*X x* / *CS cs* / *GZ gz*	Xi.	ξ	Ξ					Ξ′	
		Xi double.	ξ					ꟿꟿ		
15	*O o*	O-Micron, ou O bref.	ο	O — O Avec pointe en dessous					O′	
16	*P p*	Pi.	π ϖ	Π ou Γ	·ᑌ		⊐	⊏	⊏′	Π̸ ⊐̶
		Pi prolongé en bas		η					η′	
		Pi double.		Π′	⊔					
17	*R r*	Rho.	ρ ς ϱ	P	b					
18	*S ʃs*	Sigma.	σ ς C ς	Σ ou ·C		Ɔ		∪		Ʒ
		Sigma double		Ɛ		·Ʒ		ω		
19	*T t*	Tau.	τ τ ϒ	·T	·⊥		·⊣	⊢		⊥̶
20	*Uu Yy*	U-Psilon, ou U bref.	υ	Υ	⅄		(⊣)	(⊢)		
21	*PH ph* / *F f*	Phi.	φ	Φ				Φ		
		Demi-Phi.					⌓	⌓		
22	*CH ch* / *KH kh*	Chi, prononcez Khi.	χ	X						
		Chi altéré.	Ӿ				(Ӿ)	(Ӿ)		
23	*BS bs* / *PS ps*	Psi.	ψ ou ψ	Ψ	⋔		(∈)	(∋)		
24	*Ô ô*	O-Mega, ou O long.	ω	Ω ou Ʊ	℧		(⊐)	(⊏)	℧′	
	Accent	Aigu.		′						
		Grave.		ˋ					ˋ′	

Notes Accouplées.

Ce sont les Lettres de l'Alphabet Grec, rangées par Couples ou Paires, dont les deux Notes désignent le même Son, la 1.re pour les Voix, et la 2.e pour les Instrumens.

IIe Tableau.

Dont les Notes Vocales suivent l'Ordre, la Figure et la Position des Lettres de l'Alphabet.

1	A	ˋ
2	B	/
3	Γ	·N
4	Δ	⊐
5	E	·⊔
6	Z	⊏
7	H	>
8	Θ	·V
9	I	<
10	K	λ
11	Λ	⋌
12	M	Π
13	N	ꓘ
14	Ξ	·Ӿ
15	O	·K
16	Π	Ɔ
17	P	∪
18	C	·C
19	T	ꓶ
20	Υ	⊥
21	Φ	·F
22	X	ч
23	Ψ	ϩ
24	Ω	ϰ

IIIe Tableau.

Notes Accentuées. Elles ont (à l'Accent près) la même Figure, et elles rendent (à une Octave plus haut) le même Son, que leurs Notes analogues dans le IIe Tableau.

1	℧′	·Z′
2	A′	ˋ′
3	Γ′	·N′
4	Z′	⊏′
5	H′	>′
6	Θ′	V′
7	I′	<′
8	K′	λ′
9	Λ′	⋌′
10	M′	Π′
11	N′	ꓘ′
12	Ξ′	·K′
13	O′	·K′

IVe Tableau.

Dont les Notes Vocales suivent l'Ordre, et non la Figure ou la Position de l'Alphabet.

1	V	ⱶ
2	R	L
3	ꓶ	Ⲧ
4	∇	·ꟻ
5	F	·⅃
6	7	⊢
7	ʜ	Ǝ
8	⌒	ꟺ
9	—	·E
10	⋌	·H
11	V	⊥
12	И	h
13	И	Π
14	ꟿ	⊔
15	Ω	·Π
16	⊔	·Ʒ
17	b	ω
18	Ʒ	Ɛ
19	⊣	·T
20	(⊣	⊢)
21	⌓	⌓
22	(Ӿ	Ӿ)
23	(∋	∈)
24	(⊐	⊏)

Ve Tableau.

Notes du même Genre que celles du IVe Tableau.

1	⊥	ˋ
2	⅄	ˊ
3	Φ	Ч
4	Ӿ	/
5	⋔	ˋ
6	℧	ˊ

VIe Tableau.

Notes Barrées. Elles sont affectées aux Echelles des deux plus bas Tétracordes, et aux Pentacordes des trois Echelles supérieures dans le Genre Chromatique du Me de Lydien.

1	∀	Ɛ
2	Π̸	Ʒ
3	H̸	⋟
4	Ʒ	⊐̶
5	⊥̶	ˋ

Picquet Sculp. 1761



ESSAI SUR LA MUSIQUE.

LIVRE SECOND.

Des Instrumens.

CHAPITRE PREMIER.

Instrumens des Hébreux.

Nous aurions desiré pouvoir nous étendre davantage sur une matiere aussi intéressante & aussi neuve; mais le peu d'ouvrages que nous avons trouvés, concernant les instrumens, ne nous ont procuré que peu de connaissances, & encore sont-elles fort incertaines. Le plus étendu de tous ces ouvrages est celui du P. Bonnani, mais il est si peu intéressant & si

Instrumens dont il est parlé dans la Bible.

Assur.
Buccin
Chalumeaux de plusieurs sortes.
Cithare.
Cimbales.
Cornets de plusieurs sortes.
Crotales.
Flûtes de plusieurs sortes.
Gnacarri.
Gneste Berusim.
Khalit.
Kinnor ou Harpe.
Lyre.
Mafra Kitha.
Magraphe temid.
Maghul, espece de Sistre.
Metsiloth, Cimbales d'airain.
Minghinim.
Minnim.
Mizmor.
Nablium.
Nevel, Nebel, nommé aussi Psalterium.
Organa.
Psalterium.
Bab.
Saquebute.
Sistre.
Symphonie.
Tambour.
Timpanum, appelé Thoph.
Trichordon, le *Trifidium* des Latins.
Trompettes de plusieurs sortes.
Tzetzelim.

Lorsque David fit transporter l'Arche Sainte, voici l'ordre qu'il établit dans sa Musique, qui marchait devant l'Arche.

Chonénias marchait le premier; c'était le chef de sa Musique. Il prescrivait les Pseaumes qu'on devait chanter. Il ordonnait de commencer, & faisait cesser le chant lorsqu'il voulait. Quelques interpretes ont cru mal-à-propos qu'on trouvait dans l'Écriture Sainte que ce Musicien avait une voix de *haute-contre*. Chonénias était très-savant Musicien, & grand Compositeur (pour ce tems-là).

Chanteurs jouant des Cimbales d'airain ou Messiloth.

Héman, fils de Joël.
Asaph, fils de Batachias.
Eshan, fils de Calaias.

Chanteurs jouant du Psalterium ou Nebel, sur le mode Alamoth.

Zacharias.
Oziel.
Semiramoth.
Jehiel.
Ounni.
Eliab.
Maahias.
Banaias.

Chanteurs à l'octave jouant de la Harpe Kinnor.

Mattihthiahou.
Eligshalu
Macenias.
Obededom.
Jehiel.
Ozazin.

Trompettes.

Subenias.
Josaphat.
Nathanaël.
Amasai
Zacharias.
Banaias.
Eliefer.

L'uniforme de tous les Musiciens était une robe de lin. Chonenias, leur chef, n'avait aucune distinction, & était vêtu de même.

L'Auteur anonime des Paralipomenes, compte, lors du dénombrement des Prêtres & des Lévites, 4000 Musiciens. Mais on connaît les Juifs pour aimer à exagérer, ainsi que les Grecs & les Arabes.

David imagina dans la suite de diviser sa Musique en trois classes, dont chacune aurait à la tête le Chef de sa Tribu.

La premiere jouant du Kinnor.

Asaph, Chef.

Zacchour.
Joseph.
Nethaniah.
Asarelah.

La seconde jouant du Nebel ou Nevek.

Jedouthoun, Chef.

Hédaliahou.
Itsry.
Jesaiahou.

Hafabiaou.
Matthithiahou.

La troifieme jouant du Metfiloth.

Héman, Chef.

Boucciiahou.
Matthaniahou.
Onzziel.
Sebonël.
Jerimoth.
Hananiah
Hanani.
Eliathah.
Ghiddalthi.
Romamthi-Ezer.
Josbecafah
Mallothi.
Hothis.
Mahazioth.

Il paraît que les inftrumens Hébreux n'étaient pas bien difficiles à jouer, ou que les Muficiens aprenaient en même tems du *Metfiloth*, du *Nebel* & du *Kinnor*, car *Afaph*, qui lors du tranfport de l'Arche Sainte, jouait du *Metfiloth*, fe trouva dans la fuite chef des joueurs de *Kinnor*. *Heman* qui jouait du même inftrument, n'en changea point. *Mattihthiahou*, qui jouait du *Kinnor*, fe trouva dans la claffe des joueurs de *Nebel*.

David inventa la maniere de filer les fons; ce qu'on appelait *félah* (*a*)

(*a*) Les plus doctes Rabins ont été fort embarraffés fur la vraie fignification de ce mot. *David Kimchi* le fait dériver du verbe *falal*, élever, & rend le mot *félah* par *élevation*.

On doit remarquer que ce mot ne fe trouve que dans David & dans Habacuc.

D'autres Rabins font dériver ce mot de *falah*, abaiffer, & prétendent que le *félah*

en Hébreu, eſt ce qu'on appelle en Italien *ſmorzando*. La dévotion des Juifs redoublait à l'aproche du *ſélah*, & les Chanteurs uniſſaient leurs voix, & s'acordaient le mieux qu'il leur était poſſible, afin de l'exécuter de façon à pénétrer les cœurs en charmant les oreilles, ils renforçaient les ſons, & les adouciſſaient enſuite par gradation. Cette tenue était ſuivie d'une pauſe. Le Prophete Habacuc touché des merveilleux effets que produiſait le *ſélah*, voulut en orner ſes ouvrages. On le trouve pluſieurs fois *nommé* dans ſon Cantique.

Joſeph aſſure que Salomon ayant obtenu de Dieu, avec la ſcience infuſe, la plus parfaite conaiſſance de la Muſique, fit faire quarante mille inſtrumens qu'on employait dans les fêtes du ſanctuaire, & qu'on avait diſtribué ſelon la diverſité des Cantiques.

On peut voir dans le cinquieme Chapitre du Livre des Paralipomenes, le dénombrement des Chanteurs, & des différens inſtrumens qui accompagnaient la voix.

Il y avait dans la partie orientale du Tabernacle une petite chambre où l'on dépoſait les inſtrumens. L'intérieur de cet appartement était gardé par quatre Lévites, & la porte par deux.

Les gardes deſtinés à cet emploi, par le ſort, étaient de la famille de *Carhi* & de *Merari*.

CHAPITRE II.

Uſage des Inſtrumens de Muſique dans les Sacrifices & dans les Fêtes.

C'ÉTAIT une coutume également ſuivie par les adorateurs du vrai Dieu, comme par les Idolâtres, de célébrer leurs fêtes par la Muſique

---

n'était autre choſe qu'un mot qui avertiſſait le Chanteur d'adoucir ſa voix, & de faire une longue pauſe, afin de donner le tems aux auditeurs de méditer ſur les paroles ſaintes. Quelques-uns ont cru que c'était ſeulement une exclamation de douleur.

& par le Chant. C'était même une obligation; car on lit au dixieme des Nombres, verset 50:

Si quando habebitis epulum & dies festos & calendas canetis tubis super holocaustum & pacificis victimis, ut sint vobis in recordationem Dei vestri.

On lit aussi dans Ovide,

Festa dies veneremque vocat
Cantusque chorumque.

Et ces autres vers:

Protinus inflexo Berecynthia tibia cornu
Flabit, & Idææ festa parentis erunt
Ibunt semimares, & inania tympana tundent;
Æraque tinnitus ære repulsa dabunt.

Fast. liv. IV, v. 181.

Qui prouvent qu'ils se servaient dans les temples d'autres instrumens que des trompettes.

On peut en voir une nouvelle preuve dans la description d'un sacrifice faite par Apulée, dans son premier livre des Métamorphoses.

Strabon nous dit aussi dans son dixieme livre, que Marc Antoine employa, dans les sacrifices, des femmes Phéniciennes qui couraient au-tour des autels en frapant des cimbales & d'autres instrumens de Musique.

Mille bas reliefs antiques, & entr'autres ceux de la colonne trajane, prouvent que les joueurs d'instrumens étaient nécessaires aux sacrifices; & il y avait même un collége établi à Rome pour les former à ces fonctions, ainsi qu'on le juge par deux inscriptions raportées par *Gruterus*, page 269.

Tibicines Romani,
qui . Sacris
Pub. presto sunt.

Et

Et à la page 195.

Collegio Tibicinum, & fidicinum Romanorum
Qui (a) *S. P. P. S.*
Tit. Julius Siranus munis perpetuas, & Ubius Tirunnus
F. H. C. DD.

Ces joueurs d'instrumens avaient leur part dans les viandes sacrifiées. Tite-Live raconte qu'ayant été privés une fois par les Romains, de la portion de viandes qui leur devait revenir, ils se retirerent à Tivoli, d'où l'on ne pût les engager de sortir que par un stratagême ; ce fut d'y célébrer un sacrifice solemnel, après lequel on leur fournit si abondamment à boire & à manger, qu'ils furent saisis d'un profond sommeil, pendant lequel on les transporta à Rome, où s'étant éveillés, & ayant été priés de rester, on leur accorda de pouvoir tous les ans paraître en public pendant trois jours avec des couronnes en signe d'allégresse.

Plutarque, dans son livre *de Superstitione*, prétend que l'on doit aux Carthaginois l'introduction de la Musique & des instrumens dans les sacrifices. Il dit que chez ces peuples, pendant quelque tems, les femmes avaient coutume d'immoler leurs propres fils à Saturne; & que par le son des instrumens, ils couvraient les gémissemens des peres & des enfans.

CHAPITRE III.

Instrumens employés dans les Triomphes.

Le troisieme Livre des Rois, chapitre 3, nous dit que le couronnement de Salomon, arrivé l'an du monde 3020, fut célébré par le son des instrumens. Et quoiqu'il n'y soit parlé que de trois sortes, *Tubarum*

(a) *Sacris publicis, præsto sunt.*

Tibiarum & *Buccinæ*, le Pere Scacchi est persuadé que beaucoup d'autres y furent employés.

On peut lire dans Juste-Lipse la description élégante qu'il fait de la Musique des pompes triomphales; les Musiciens étaient superbement habillés & couronnés.

Il faut lire aussi dans Florus, liv. 2, chap. 2, le récit du triomphe de Duilius, après sa victoire de Lipari.

Silius Italicus dit à l'occasion de cette vanité de Duilius:

> *Cui nocturnus honos superbia clara, Sacerque,*
> *Post epulas Tibicen adest.*
>
> Livre 6, vers 657.

CHAPITRE IV.

Dans les Jeux & les Fêtes Publiques.

« *JAM Ludi publici, cum sint caveæ, circusque divisi corporum concer-* » *tationes, cursu & pugillatione, luctatione, curriculisque equorum, usque* » *ad certam victoriam circo constitutis caveæ, cantu, voce ac fidibus &* » *Tibiis dum modo moderata sint, uti lege præscribitur*, nous dit Ciceron dans son Livre des Loix. On voit que cette Musique devait être selon toutes les régles, pour plaire, & pour animer ceux qui s'exerçaient dans les jeux.

La symphonie donnait le signal des jeux, une trompette commençait, d'autres prenaient à l'unisson, & successivement tous les autres instrumens donnaient l'accord général, & la Musique ne cessait que lorsque les jeux étaient finis; les charmes de l'harmonie transportaient les combattans, & leur faisaient faire les plus grands efforts pour disputer le prix.

On lit dans Virgile, Livre 5, vers 139:

> (a) *Inde ubi clara dedit sonitum tuba, finibus omnes,*
> *Haud mora, prosiluere suis; ferit Æthera clamor.*
> *Nauticus.*

Et dans Ovide:

> *Signa tubæ dederant cum carcere pronus uterque*
> *Emicat.*

Quelquefois cependant, pour donner le signal, on jettait quelque chose du haut du théâtre, où se tenaient les Empereurs. Cassiodore rapporte que Néron jetta un jour sa serviete de l'endroit où il mangeait, pour avertir le peuple que les jeux allaient commencer.

Non-seulement les trompettes, mais tous les instrumens ne cessaient de jouer pendant tout le tems que duraient les jeux; ce bruit animait les chevaux à courir, & les hommes à combattre.

L'endroit où étaient les joueurs d'instrumens, s'appelait *Thimelici.*

Bartolini, chap. 10, liv. 2, *de Tibiis veterum*, dit que dans les pieces de théâtre, les sons changeaient aussi souvent que les actions, & qu'on y célébrait des jeux, en les accompagnant de symphonies.

La même coutume s'observait aussi dans les danses & dans les pantomimes.

CHAPITRE V.

Dans la Navigation.

CICÉRON nous assure qu'il n'y avait pas de vaisseau où la Musique ne fût admise pour adoucir l'ennui de la Navigation.

Alcibiade, rappelé de son exil, avait dans son vaisseau quelqu'un, *qui carmen nauticum canebat*, & pendant ce tems-là les matelots battaient la mesure avec leurs rames.

(*a*) Dès que la trompette eut donné le signal, tout s'ébranle, tout part à la fois. Les cris des Nautoniers frapent les airs.

CHAPITRE VI.

Dans les Festins.

On peut lire dans Macrobe, livre 3, chap. 6, la description du luth avec lequel les anciens faisaient servir leurs repas. Les mets arrivaient presque toujours acompagnés de toutes sortes d'instrumens.

Ammien Marcellin nous apprend que le nombre des joueurs était distribué de façon qu'ils ne cessaient jamais de jouer pendant tout le tems que durait le festin (*a*).

Cependant quelquefois on ne se servait à table que de la seule lyre, & cela depuis le tems d'Homere : on ne pouvait même se dispenser de chanter, lorsqu'on vous le proposait ; & Thémistocle ayant refusé de jouer de la lyre dans un festin, passa pour avoir reçu une mauvaise éducation.

Cependant on choisissait ordinairement pour chanter, des gens de cette profession ; & ce n'était pas seulement à cause de l'agrément de leur voix que les anciens préféraient les jeunes garçons & les jeunes filles (*b*) ; mais pour les animer à la vertu & à l'amour de la Patrie, en leur faisant souvent répéter dans leurs chants, les actions mémorables de leurs ancêtres.

Le luxe, les excès dans les repas furent ensuite portés si loin, qu'on ne se contenta plus des mets les plus exquis, & des symphonies les plus douces ; on y introduisit les objets les plus indécens & les plus propres à irriter les sens. C'est ce qui engagea le Roi Théodoric à banir la Musique des repas, comme l'unique moyen de remédier à tant de désordres.

(*a*) *Symp. 7, chap. 8.*
(*b*) *Val. Max. liv. 2.*

CHAPITRE VII.

Dans les Funérailles.

Ce fut sans doute pour adoucir les regrets qu'on éprouvait en perdant des personnes chéries, que la Musique fut introduite dans les funérailles. L'usage en remonte aux tems les plus reculés.

Tirrhene, fils d'Hercule, fit une loi, par laquelle il ordonna que quand quelqu'un serait mort, on sonnerait une coquille trouée pour appeler le peuple aux funérailles.

Le second livre des Rois; chapitre 3, raporte que les funérailles d'Abner furent célébrées avec pompe, au son des instrumens, & que le Roi David y assista lui-même.

(*a*) L'Empereur Marc-Aurele accompagna avec toute sa Cour le corps de Lucius-Verus jusqu'à Capoue, en chantant avec les Musiciens.

(*b*) Les flûtes & les trompettes étaient également en usage dans les funérailles des jeunes & des vieux, des pauvres & des riches.

On se servait de la trompette quand on les célébrait avec pompe, & de la flûte quand elles étaient simples.

Cantabat sacris, cantabat tibia ludis:
Cantabat mæstis tibia funeribus.

Ovid. Fastor. 6.

(a) *V. Capitolinus.*
(b) *Niccolai, ch. 9, p. 109.*

CHAPITRE VIII.

De la Musique Militaire.

(a) DIEU prescrivit à Moïse l'usage des trompettes dans les armées, vers l'an du monde 2530, avant que Dardanus bâtit la ville de Troye.

Cinquante ans après Moyse, Josué prit Jéricho, ayant fait tomber les murailles au son des trompettes.

On lit dans Virgile :

Ære ciere viros, martemque accendere cantu.

Rien n'est plus propre à encourager les soldats, & à animer les chevaux, que les acords & le bruit des instrumens.

Les Lydiens avaient toujours dans leur camp, *fistulatores*, & *tibicines*, *& fœminas tibicinas* (b).

Cet usage fut introduit chez les Grecs par Lycurgue, qui voulut que les Spartiates courussent à l'ennemi, en dansant & en chantant (c).

Probablement l'usage d'avoir de la Musique Militaire en France est fort ancien, car *Jean le Fevre*, Seigneur *de S. Remi*, dans son Histoire de Charles VI, parlant de la nuit qui précéda la bataille d'Azincourt, dit avec surprise, page 90, *jaçoit ce que les François fussent bien cinquante mille hommes, néanmoins si y avoit-il peu de instrumens de Musique pour eux resjouir.*

(a) *Liv. des Nombres*, *chap.* 10.
(b) *Athenée*, *liv.* 14.
(c) *Maxime de Tyr*, *Dissertat.* 21.



CHAPITRE IX.

De la Musique d'Eglise.

SAINT Matthieu dit dans son chapitre 26, verset 30, que les Apôtres, après la Cêne, chanterent des hymnes sur le mont des Olives. Voilà dit-on l'origine de la Musique dans les cérémonies de l'Eglise.

On la partage en deux classes; le chant simple & le chant figuré. Celui-ci fut long-tems défendu, même par S. Augustin; mais il fut permis par le Pape Innocent III. On mit aussi en délibération, dans l'Eglise, si on permettrait l'usage des Instrumens. S. Aelred, disciple de S. Bernard, condamne absolument cet usage, aprouvé par S. Augustin, sur l'exemple de David.

Dans les douze premiers siecles de l'Eglise, la Musique était regardée comme un art très-important; les regles en étaient très-séveres, & ceux qui le pratiquaient, étaient même soumis à un régime de vie qui tendaient à conserver la beauté & la fraicheur de leur voix. Cependant le chant était simple, & les chanteurs cherchaient moins à exciter des sensations agréables, par des sons flateurs, qu'à élever les ames à Dieu. Les Peres de l'Église blâmaient le chant qui pouvait distraire de ce pieux sentiment; mais les abus commencerent à s'introduire dans la haute Église, vers 1330; & on voit dans une décrétale du Pape Jean XXII, datée d'Avignon, qu'il en fait une amere critique.

Ce fut dans le moyen âge que les instrumens furent introduits dans les Églises d'Occident. *Zonara* nous assure que les Orientaux ne s'en servaient point; les Arméniens & les Abissiniens seulement s'en permettaient l'usage.

Du tems de S. Louis, tous les instrumens étaient admis dans l'Office Divin; mais on ignore les momens où on les employait. Depuis ce tems la Musique d'Église a été en grand honneur, & dans les derniers siecles, les plus grands Princes de l'Europe se sont fait une gloire d'en composer. Dans le nombre on compte Henri II, Charles IX, Henri III,

Louis XIII, Maximilien, Charles-Quint, Ferdinand III, Léopold, Joseph & Philippe IV, Roi d'Espagne, qui a mis en Musique les Litanies qu'on chante encore en Espagne.

Les premieres Messes en Musique, avec des violons & basses, furent célébrées en Italie vers 1650.

L'usage des orgues remonte au quatrieme siecle, sous l'Empereur Julien & le Pape Damase. L'abus que l'on fit de cette Musique, obligea bientôt S. Athanase, S. Leon & S. Justin d'en interdire l'usage dans leurs Églises.

S. Charles Boromée se conforma à une si sage décision, & défendit seulement des instrumens trop bruyans, pour que la dévotion des fideles ne pût être détournée. Le Diacre Jean, dans l'Histoire de la vie de S. Gregoire, au neuvieme siecle, dit que l'on conservait à Rome de son tems, le lit où ce grand Docteur, presque toujours malade, écoutait & formait de jeunes enfans à la Musique, malgré ses infirmités.

On peut voir sur la Musique d'Eglise, ce que nous en avons dit dans notre premier Livre. Comme notre dessein, dans celui-ci, n'est que de parler des instrumens, il nous suffit d'avoir indiqué l'époque de l'usage de l'orgue & des autres instrumens dans les Églises.

CHAPITRE X.

De la Musique des Nègres.

PRESQUE tous les habitans des côtes d'Afrique sont passionés pour la Musique & pour la danse.

Ils ont inventé plusieurs sortes d'instrumens qui répondent à ceux de l'Europe, mais qui sont fort éloignés de la même perfection. Ils ont des Trompettes, des Tambours; des Epinettes, des Luths, des Flûtes, des Flageolets, des Orgues, &c.

On verra bientôt ceux dont nous avons pu nous procurer les figures.

On lit dans le P. *Labat*, (voyage de Guinée, tome II, p. 229) que les

les tambours des *Mandingos* sont longs d'une aune, sur environ vingt pouces de diametre au sommet; mais ils diminuent vers le fond. Ils sont composés d'une seule piece de bois, & couverts d'une peau de chevreau. Ils ne battent que d'une seule baguette, & de la main gauche. *Jobson* leur donne un autre petit tambour qu'ils tiennent sous le bras gauche, & sur lesquels ils font agir les doigts de la même main, tandis qu'ils battent de la droite avec un bâton courbé. Le Négre acompagne le son de cet instrument de celui de sa voix, ou plutôt de ses hurlemens. La figure du Musicien, relevée par quantité de grimaces, & le bruit d'une si étrange Musique, forment ensemble un horrible amusement.

Le grand instrument nommé *Tontong*, & qui est de la nature des tambours, ne se faisait entendre qu'à l'approche de l'ennemi, ou dans les occasions extraordinaires. On dit que le son de cet instrument se fait entendre jusqu'à six ou sept milles.

Ils ont un instrument composé d'une grande gourde, qui en fait le ventre, & d'un long cou, sans touches, avec cinq ou six cordes, & de petites clefs pour les monter.

Le Maire vit en Afrique un espece de petit Luth, composé d'une piece de bois creux, & couvert de cuir, avec deux ou trois cordes de crin, il était orné de petites plaques de fer & d'anneaux, comme les tambours des Basques.

Leurs Flûtes & Flageolets ne sont que des roseaux percés. Ils ne s'en servent que sur les mêmes tons, & n'en tireraient pas d'autres de nos Flûtes d'Europe.

Leur principal instrument est celui qu'ils nomment *Balafo* (*Jobson* le nomme Ballard, & *Moore*, Balafeu). Il est élevé d'un pied au-dessus de la terre, & creux partdessous. Du côté supérieur, il a sept petites clefs de bois, rangées comme celles d'un Orgue, auxquelles sont attachées autant de cordes ou de fils d'atchal de la grosseur d'un tuyau de plume, & de la longueur d'un pied, qui fait toute la largeur de l'instrument. A l'autre extrémité sont deux gourdes, suspendues comme deux bouteilles qui reçoivent & redoublent le son. Le Musicien est assis par terre vis-à-vis le centre du *Balafo*, & frape les clefs avec deux bâtons d'un pied de longueur, au bout desquels est attachée une bale ronde, couverte d'étofe, pour empêcher que le son n'ait trop d'éclat. Au long des

bras il y a quelques anneaux de fer, d'où pendent quantité d'autres anneaux qui en soutiennent de plus petits, & d'autres pieces du même métal.

Le mouvement que cette chaîne reçoit de l'exercice des bras, produit une espece de son Musical, qui se joint à celui de l'instrument, & qui forme un retentissement commun dans les gourdes. Le bruit en doit être fort grand, puisque Jobson l'entendit à plus d'un mille d'Angleterre.

Le *Balafo*, est donc une espece d'Epinette; & le Maire assure qu'il est fort harmonieux. Les voyageurs le décrivent différemment, quoiqu'au fond ce soit le même instrument. Mais apparemment qu'il éprouve quelques différences chez les différens peuples qui s'en servent.

Les joueurs d'instrumens & les chanteurs Nègres s'appelent *guiriots*, comme les nôtres s'appellaient *jongleurs*, *menestrels*, &c. dans les douze, treize & quatorzieme siecles.

Le sujet ordinaire de leurs chansons est l'antiquité, la noblesse & les exploits de leur prince, ou de celui de qui ils esperent quelque récompense.

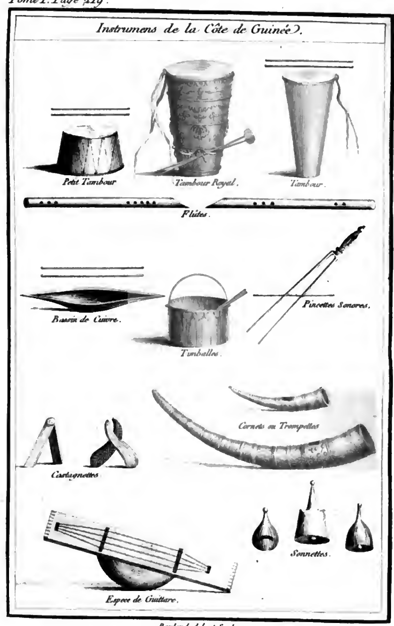
Quoique les Nègres n'aient pas la moindre étincelle d'esprit, & ont à peine le sens commun, personne n'est plus flatté qu'eux des éloges; ils les paient fort libéralement, & vont jusqu'à se dépouiller de leurs plus beaux habits pour les donner à leurs flateurs.

Il est vrai que si un *guiriot* ne se trouvait pas assez récompensé des louanges qu'il prodigue, il chanterait la palinodie, & cette crainte n'est pas une des moindres causes de la générosité de ceux que l'on chante.

Une chose singuliere, c'est qu'avec tant de passion pour la Musique, les Nègres méprisent les *guiriots* jusqu'à leur refuser la sépulture. Ils disent pour raison que ce sont des infâmes, & que le besoin qu'ils en ont pour leurs plaisirs, les empêche d'en marquer cette opinion pendant leur vie, mais qu'ils s'en vengent après leur mort. Ils ne permettent pas même que les cadavres de ces Musiciens soient jetés dans l'eau, de peur qu'ils empoisonassent les rivieres & les poissons; comme c'est la même crainte pour les grains & les fruits, qui les fait exclure de l'enterrement ordinaire.

Les Nègres de la Côte d'Or ont plusieurs especes d'instrumens, dont quelques-uns leur sont particuliers.

1-4-64
2



Bouland. del. et Sculp.

De petits baſſins de cuivre, ſur leſquels ils frappent avec de petites baguettes; ce ſont des eſpeces de cimbales; différentes ſortes de creſſéles.

Des Cornets, des Flûtes, & des Flageolets qui rendent beaucoup de ſons. Un inſtrument a ſix cordes, que *Barbot* appele Guitare, des Caſtagnetes ou Cliquetes, des Pincettes harmonieuſes, des Sonnettes, & des Timbales faites en maniere de chaudrons.

Leurs Cornets ou Trompettes ſont faits de dents d'Eléphants, il s'en trouve qui peſent plus de trente livres. Elles ſont ornées de pluſieurs figures d'hommes & d'animaux, mais ſi mal deſſinées, qu'on ne diſtingue pas facilement les eſpeces. Au plus petit des deux bouts eſt un trou quarré, qui ſert à ſoufler. Le bruit en eſt étrange. Cependant à force d'exercice & d'habitude, les Nègres trouvent moyen d'en régler les ſons.

Les Trompettes de Juida ſont d'ivoire & de différentes grandeurs. La fabrique de cet inſtrument demande beaucoup de tems & de travail, mais le ſon n'en eſt pas harmonieux.

Leurs Flûtes ſont des canes, compoſées de plaques de fer fort minces, dont les côtés n'ont qu'un ſeul trou. Le ſon en eſt proportionné à la grandeur du diametre. Elles ſont limées avec beaucoup de propreté, mais le bruit aigu qu'elles rendent, ne peut être agréable qu'à l'oreille d'un Nègre.

On trouve auſſi à Juida un cylindre de fer, d'un pouce de diametre, qui tourne en ſpirale autour d'un bâton, & qui eſt ouvert à l'extrémité.

Le ſommet du bâton a pour ornement un coq de cuivre. L'embouchure de l'inſtrument eſt du côté oppoſé, & l'on s'en ſert comme d'une Flûte.

A Heccin, Nyendal dit qu'on voit un inſtrument de Muſique qui eſt compoſé de ſix ou ſept roſeaux étendus, ſur leſquels ils jouent avec aſſez d'art, & qu'ils acompagnent de la voix, en danſant à leur maniere.

A Loango, les trompettes ſont d'ivoire, & s'appelent *Rongos*. Leur forme eſt à peu-près celle de nos anciens Corps-de-Chaſſe. Leur ouverture à l'extrémité eſt d'un pouce & demi ou deux pouces de largeur. On y voit auſſi un inſtrument qui reſſemble à une caſſerole, d'un bois épais, autour de laquelle on a creuſé deux à deux des trous de la lon-

gueur du doigt, par lesquels on fait passer deux plaques de cuivre, attachées avec des pointes du même métal.

A Congo, les Nègres acompagnent leurs chansons d'amour avec un instrument dont la forme est singuliere. Il ressemble au Luth par le corps & le manche, mais le ventre est d'une peau fort mince. Les cordes sont des poils de la queue d'un éléphant, ou des fils de palmiers, qui regnent d'un bout de l'instrument à l'autre, & qui tiennent à plusieurs anneaux distribués en différens lieux. A ces anneaux sont suspendues de petites plaques de fer & d'argent, de différentes grandeurs, & de différens tons. En pinçant les cordes on remue les anneaux, qui font mouvoir aussi les plaques.

L'instrument qu'ils appelent *Nsambi* est du même genre. C'est une espece de Guittare, mais qui a pour tête cinq petits arcs de fer, qu'on fait entrer dans le corps de l'instrument qu'on veut acorder. Les cordes sont de fils de palmiers. On joue dessus avec les deux pouces, & le joueur tient l'instrument sur sa poitrine. Le son, quoique grave, est assez mélodieux.

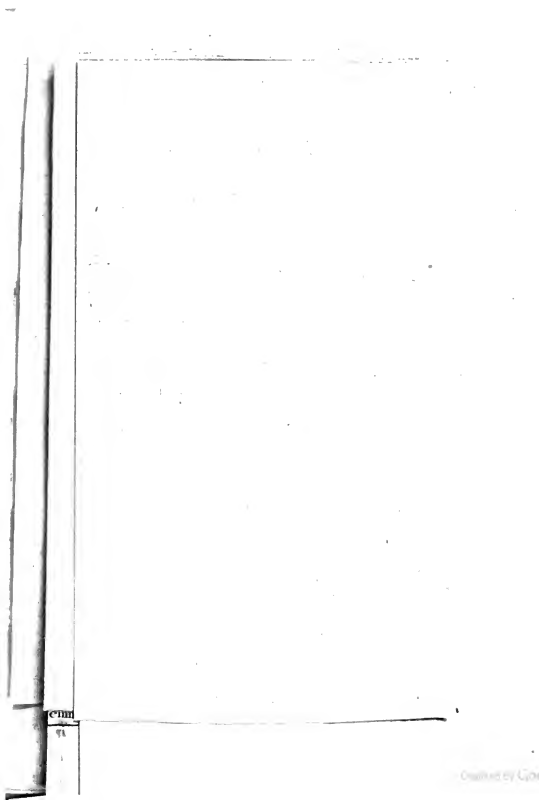
Mais le plus agréable est celui-ci : on prend une planche de bois qu'on tend, & qu'on bande comme un arc. On y suspend quinze calebasses longues & séches; de différentes tailles, percées chacune au sommet, avec un trou de moindre grandeur, quatre doigts au-dessous.

Le trou d'en bas est à demi bouché, & celui d'en haut couvert d'une petite planche fort mince, à quelque distance au-dessus.

Le joueur attache aux deux bouts de l'instrument une petite corde, qu'il se passe autour du cou pour le soutenir, & de deux petites baguettes, dont le bout est couvert d'étofe, il frape sur la planche, dont le retentissement se communique aux calebasses, & forme une harmonie singuliere.

Cet instrument a de l'analogie avec le *Marimba*, qui est fort en usage à *Angola*. Le Marimba est composé de seize calebasses de différentes grandeurs, fort bien rangées entre deux planches qui sont suspendues au cou du joueur. L'embouchure de chaque calebasse est couverte de petites tranches d'un bois rouge & sonore, nommé *tarilla*.

C'est sur ces tranches mêmes que le joueur bat avec deux petites baguettes, & le son qui sort de ces calebasses a quelque ressemblance avec celui de l'Orgue.



Le *Kassuto* est une piece de bois creux long d'une aune, couverte d'une planche taillée en maniere d'échelle, on racle dessus avec un bâton. Cet instrument sert *d'alto* ou de *quinte*; & la *basse* dans les concerts est le *Quirlando*, composé d'une fort grande calebasse, large par le fond, & fort étroite au somet, de la forme à-peu-près de nos bouteilles; elle est percée en échelle, comme le *Kassuto*, & l'on racle aussi dessus avec un bâton.

Les Nègres se servent d'une quantité de petits grelots placés le long d'un fer qu'ils agitent en mesure, c'est une espece de Sistre.

Le *Longo* est composé de deux sonnetes de fer, liées par un fil d'archal en forme d'arc. On bat dessus avec deux baguettes. Cet instrument royal marche devant les Princes lorsqu'ils veulent anoncer leurs volontés aux peuples.

On voit aussi dans le Congo des Flûtes & des Cornemuses dont on joue assez agréablement.

Le Gongom est un instrument assez commun sur toutes les côtes d'Afrique, mais particuliérement les Hottentots. On en distingue de deux, sortes; le grand & le petit. C'est un arc de fer ou de bois d'olivier tendu d'une corde de boyau ou de nerf de mouton qu'on fait sécher au soleil. A l'extrémité de l'arc on attache d'un côté le tuyau d'une plume fendue, en faisant passer la corde dans la fente. Le joueur tient cette plume dans la bouche, lorsqu'il manie l'instrument & les différens tons du *Gongom* viennnent des différentes forces de son soufle.

CHAPITRE XI.

Instrumens à Vent. Antiques.

Basson antique.

LE P. Kirker assure avoir un bronze antique où cet instrument était représenté. Il est presque semblable au Courtaud au petit Basson dont on se servait il y a deux siecles. Ce Basson antique avait sept trous sur le côté, & une espece de clef en bas.

Buccin marin ou Bouret de mer.

Ainsi appelé, parce que cet instrument était une grosse coquille appelée *Buccinum*, à laquelle on faisait dans la partie inférieure, qui était pointue, un trou pour sonner. Nous savons par Hygin, que Thyrrhene, fils d'Hercule, qui mourut vers l'an du monde 1884, fut le premier qui joua de cet instrument. Voici le passage d'Hygin :

« Ce fut Tyrrhænus qui trouva la Trompette : ses camarades vivaient » de chair humaine, ce qui fait que les habitans du pays en ayant hor» reur, prirent la fuite & s'en allerent de côté & d'autre. Tyrrhænus, » pour les obliger de revenir, voyant un de ses camarades mort, perça » une coquille, & se mit à sonner avec cet instrument pour rappeler les » gens du village, & leur faire voir qu'ils enterraient les morts, & ne » les mangeaient pas. Cet usage s'est conservé parmi les Romains, & » encore aujourd'hui, quand quelqu'un meurt, les trompettes sonnent » pour convoquer les amis, afin qu'ils rendent témoignage qu'il n'est » mort ni par le fer ni par le poison ».

On lit dans Ovide, liv. 1 des Métamorphoses, vers 333.

Cæruleum Tritona vocat, conchæque sonari
Imperitare jubet; fluctusque, & flumina signo
Jam revocare dato; cava Buccina sumitur illi
Tortilis, in latum quæ turbine crescit ab imo.

Cette espece de trompette est nommée plusieurs fois dans l'Exode. Les Rabins prétendent que le premier Buccin fut une des cornes du bélier qu'Abraham immola à Dieu au lieu d'Isaac.

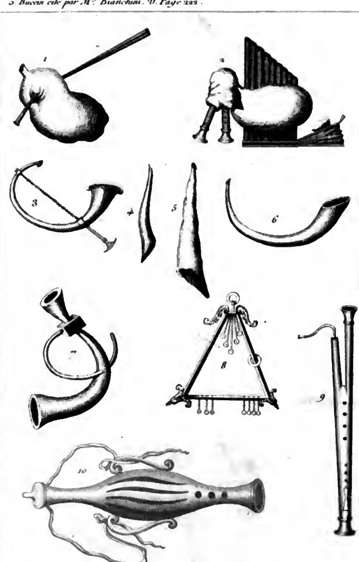
On se servait du Buccin à l'armée pour avertir les soldats, pendant la nuit, des heures auxquelles ils devaient monter & descendre la garde.

Chalumeaux des Hébreux.

Ils en avaient de trois sortes.

1. De cornes d'animaux, comme on le voit au chap. 25 du premier des Paralipomenes.

1. Musette jouée, par un Berger, tirée de la Ville Albani.
2. Musette tirée d'une Médaille contourniate de Néron.
3. Cor de chasse cité par M.gr Bianchini. v. Page 223.
4. Flûte ou Trompete tirée du Virgile du Vatican.
5. Buccin cité par M.gr Bianchini. v. Page 222.



6. Cor de chasse cité par M.gr Bianchini.
7. Cornet tiré des mémoires de Bresse. v. Page 224.
8. Triangle tiré des mêmes mémoires. v. Page 16.
9. Espèce de Basson antique, qui a apartenu au Pere Kirker. v. Page 221.
10. Flute ou Trompete tirée des memoires de Bresse. v. Page 233.

Bouland, del. et Sculp.

2. De jambes de Grues ou de Cicognes.

3. De courbes en métal, tout-à-fait semblables à ce qu'on appelo aujourd'hui *Cornet*.

Le chapitre 25 du premier livre des Paralipomenes en parle.

Cor de Chasse antique.

Rendait un son rauque :

Rauco strepuerunt cornua cantu.
Virg. Æneid. 8.

Il était fait de corne de Bœuf, & les Bergers s'en servaient pour rappeler leurs troupeaux. Properce dit que Romulus faisait appeler les Romains à l'assemblée au son de cet instrument.

Buccina cogebat priscos ad verba quirites.
Livre 4, Eleg. 1, vers 13.

Cornet ancien.

Il est gravé ici tel qu'on le voit sur la colonne Trajane.

Ce cornet était destiné pour la cavalerie. Le son qu'il rendait était fort aigu.

Lucain, livre 7, l'appele *stridor lituum.*

Seneque le décrit ainsi dans son Œdipe.

Sonuit reflexo classicum cornu,
Lituusque adunco stridulus cantus edidit ære.

On dit que les Cornets faisaient marcher les Enseignes sans les Soldats, & les Trompettes, les Soldats sans les Enseignes. Les Cornets & les Clairons sonaient la charge, & animaient les troupes pendant le combat.

Cornet de Chasse des Anciens.

Il était replié au milieu, ce qui en rendait le son plus agréable.

Pauvinius *de ludis circensibus*, liv. 1, ch. 85, croit que les Romains s'en servaient dans les triomphes. Sa longueur n'était que d'un palme. Il y avait aussi une espece de cor-de-chasse, que nous avons fait dessiner d'après l'antique.

Nous n'avons pu trouver à quoi pouvait servir la traverse.

Cornet double.

On trouve cet instrument dans les Mémoires de Bresse.

Cornet d'Alexandre.

Le Pere Kirker nous apprend qu'ayant trouvé dans la Bibliothéque du Vatican un manuscrit intitulé : *Secreta Aristotelis ad Alexandrum*; il y vit la figure & la description de cet instrument, avec ce titre : *Cornu Alexandri M.*

Le diametre de ce Cornet était de cinq coudées. Il n'est pas dit de quelle façon on s'en servait; mais le Pere Kirker croit qu'il était soutenu par trois pieux, de maniere que celui qui en jouait, le tournait à sa volonté.

Flûte.

Les anciens en avaient de plusieurs sortes: de courbes, de longues; de petites, de moyennes, de simples, de doubles, de gauches, de droites, d'égales, d'inégales, de tous les bois, de toute matiere.

La Flûte courbe de Phrygie était la même chose que le *tityrian* de la grande Grece, que le *pheuïon* des Egyptiens, & que le *monaule*.

Les Flûtes courbes étaient les plus anciennes.

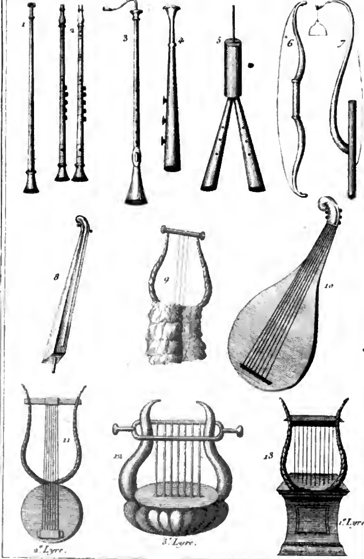
La *gyngrine* lugubre, ou la phéniciene, était longue d'une palme.

Les Flûtes moyennes étaient, la Pythique & les Flûtes de chœur, selon Aristide.

Anacréon appelait *tendre* la Flûte *hermiage*, la *lysiade*, la *cytharistrie*; la Flûte *préceutoriene*, *virginale*, *milrine*, *&c.*

Les joueurs de Flûtes, dans les Comédies Romaines, jouaient toujours de deux Flûtes à la fois; l'une s'appelait *droite*, & l'autre *gauche*. La premiere

1. *Flute peinte dans l'interieur de la Piramide de Cestius à Rome.*
2. *Flute que l'on voit à la Ville Mathei entre les mains d'une Muse.*
3. *Flute citée par le Pere Kirker.*
4. *Flute tirée d'un Bas relief cité par M.gr Bianchini.*
5. *Flute double citée par Bartolini.*
6. *Monocorde tiré d'un Tombeau antique cité par M.gr Bianchini.*



7. *Autre Monocorde. idem.*
8. *Dicorde tiré du même Tombeau. Voy. Page 242.*
9. *Tricorde tiré du Monument d'Apollon et de Clatra à Rome. idem.*
10. *La Chelys tirée d'un Bas relief de S.t Jean de Latran. Voy. Page 241.*
11. *Lyre à 7 Cordes tirée d'un Bas relief au Palais Spada à Rome.*
12. *La plus ancienne Lyre prise sur divers monumens antiques. Voy Page 243.*
13. *Lyre à 10 Cordes, qui se trouve dans plusieurs monumens à Rome. idem.*

premiere n'avait que trois ou quatre trous, & rendait un son grave; la gauche en avait sept ou huit, & rendait un son aigu.

Quand les Musiciens jouaient de ces deux Flûtes ensemble, on disait que la piece avait été jouée *tibiis imparibus* avec les Flûtes inégales; ou *tibiis dextris* & *sinistris*, avec les Flûtes droites & gauches: & quand ils jouaient de deux Flûtes de même son, de deux droites ou de deux gauches, on disait que la piece avait été jouée *tibiis paribus dextris*, ou *tibiis paribus sinistris*, soit que ce fût avec deux droites égales, ou deux gauches égales.

On appelait aussi *tibiis lydiis* deux Flûtes droites.

Les joueurs de Flûte se mettaient autour de la bouche une espece de ligature, un bandage composé de plusieurs courroies qu'ils liaient derriere la tête, afin que leurs joues ne parussent pas enflées, & qu'ils pussent mieux gouverner leur soufle.

Les Flûtes étaient employées non-seulement au théâtre, mais dans tous les spectacles & cérémonies publiques, grecques & romaines, surtout aux funérailles; de-là était venu le proverbe, *jam licet ad tibicines mittas. Envoyez chercher les joueurs de Flûte*, pour marquer qu'un malade était désespéré. Ce proverbe est plaisament employé par Pétrone, dans les reproches que *Circé* fait à Polyenos sur son impuissance.

Flûte à Bec.

C'est la plus anciene des Flûtes.

On n'en joue plus. Voyez dans l'Encyclopédie la maniere de la percer & d'en jouer, tome 6, page 899.

Les Latins l'ont appelée *Tibia*, les Italiens *Flauto*, & les Français *Flûte à bec.* La premiere fut faite, dit-on, d'une jambe de grue, ce qui lui fit donner le nom de *Tibia.*

Seneque en parle dans son *Agamemnon;* Pline nous apprend, liv. 16, chap. 36, qu'on fit ensuite les Flûtes avec des roseaux, mais qu'il fallait se donner tant de peine pour les ajuster & les accorder, qu'on leur substitua les Flûtes d'argent dont on se servait de son tems.

Non silendo & reliquo curæ miraculo, ut venia sit, argento jam potiùs

Les Toscans se servirent ensuite de buis pour faire leurs Flûtes; ils en firent aussi d'os d'ânes & de bois de lotos.

Nunc sacrifica Tuscorum è buxo Ludicra verò loto, ossibusque asinis, & argento fiunt. Idem.....

Horace a dit qu'il y en avait de différentes especes.

Tibia non, ut nunc, Orichalco juncta, tubæque
Æmula; sed tenuis simplexque, foramine pauco
Adspirare & adesse choris erat utilis, atque
Nondum spissa nimis complere sedilia flatu,
Quò sanè populus numerabilis, ut pote parvus,
Et frugi, castusque verecundusque coibat.

« La Flûte qui joue dans les chœurs, n'était pas autrefois de plusieurs » pieces assemblées avec un métal précieux, comme elle l'est aujourd'hui, » & n'approchait pas du bruit de la trompette. Elle était d'une seule » piece, avait peu de trous, & ne rendait qu'un son faible, autant qu'il » en fallait seulement pour soutenir le chœur sans le couvrir, & pour » remplir sans peine un théâtre médiocre, où les spectateurs étaient en » petit nombre; car le peuple n'était pas si multiplié qu'aujourd'hui; » mais en récompense il avait de la sagesse, de la retenue, & de bonnes » mœurs. » *Art. Poét. vers* 202.

On voit une Centauresse jouant de la Flûte parmi les figures du précieux Camée qui appartenait au Cardinal Carpegna. Il y en avait une semblable dans la médaille de Julie, & un Centaure dans la même attitude sur le Sarcophage conservé dans le Palais Farnese.

Dans la fête du Roi Ptolomée, on traînait un chariot chargé de raisin, pressé par soixante Satyres, qui, au son des Flûtes, chantaient des vers à Bachus.

Lucrece parle ainsi de l'invention de la Flûte.

Cava per ..... calamorum Sibila primum
Agrestes docuere caras inflare cicutas
Inde minutatim dulces didicisse querelas
Tibia quas fundit digitis pulsata canentum.

Livre 4, v. 589.

Le Pere Kitker, Battolini & Montfaucon, d'après eux, nous ont



Moys, del.

Chenu, Sculp.

donné la figure d'une Flûte particuliere, en ce qu'elle a un petit tuyau courbé & inséré dans la Flûte, qui fait qu'on ne peut jouer en la tenant perpendiculairement. Cette Flûte est tirée d'un ancien monument.

Flûte double.

Etait composée de deux Flûtes simples unies, de maniere qu'elles n'avaient qu'une embouchure commune aux deux tuyaux. Elles étaient égales ou inégales, soit pour la longueur ou pour la grosseur. Alors elles rendaient ou un même son, ou des sons différens.

Il y avait une autre espece de *Flûte double*; c'était deux Flûtes dont on jouait à la fois, & des deux mains; celle de la gauche faisait les tons aigus, & celle de la droite les tons graves. Apulée en attribue l'invention à Hyagnis, Pere de Marsyas; mais Pline veut qu'on la doive à Marsyas lui-même.

En 1702, environ à un mille de Rome, sur le chemin qui conduit à Palestrine, on trouva dans la maison de M. Dominique Caballini, un tombeau de marbre que l'on transporta, & que l'on conserve au Vatican. Il renfermait des os à moitié brûlés. Son couvercle est orné de figures, parmi lesquelles est un joueur de Flûte double, tel qu'on le voit représenté dans la planche.

Les deux Flûtes sont si fort serrées l'une avec l'autre, qu'elles étaient sans doute embouchées par un seul & même trou.

Bartolini nous a conservé la figure d'une Flûte double, où les deux tuyaux se joignent à un plus grand, d'où sort un très-petit tuyau, par lequel le joueur souflait. C'est l'instrument que Stace appelait *Tibias conjunctas.*

On voit dans la Villa Mattéi à Rome, une Flûte double entre les mains d'une Muse.

On trouva près de la porte Capene à Rome, vers le commencement de ce siecle, trois fragmens d'une Flûte, dont l'intérieur était d'ivoire, couverte par dehors d'une lame d'argent.

Flûte de Paysan, ou Siflet de Pan;

Est un assemblage de douze tuyaux placés les uns à côté des autres, qui vont en diminuant de longueur, & qui n'ont qu'un ton; ces tuyaux peuvent être de bois, de cuivre, de roseau ou de fer. Ils rendent successivement la gamme *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*. On a appelé cet instrument *le siflet de Pan*, parce qu'on le lui voit pendu au col, ou à la main dans quelques statues antiques. De nos jours on l'appele aussi *siflet de Chaudronnier*.

Les Latins l'appelaient *fistula*; Pline la nomme aussi *syrinx*. Elle n'avait d'abord qu'un tuyau, puis deux, puis sept, comme on le voit dans Virgile, Eglogue 2, vers 36.

Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula,

Et dans Ovide,

Fistula disparibus paulatim surgit avenis,

Claudien définit ainsi cet instrument.

Platano namque ille sub alta
Fusus inæquales cera texebat avenas,
Menaliosque modos, & Pastoralia Labris
Murmura tentabat relegens, orisque recursu
Dissimilem tenui variabat arundine ventum.

Lucrece; livre 5, fait le hazard auteur de cette découverte.

Et Zephyri cava per calamorum Sibila primùm
Agresteis docuere cavas inflare cicutas.
Indè minutatim dulceis didicere querelas,
Tibia quas fundit digitis pulsata canentum
Avia per nemora, ac sylvas saltusque reperta
Per loca pastorum deserta, atque otia dia.

Luc. liv. 5, vers 1381.

Il n'est point fait mention de cet instrument dans l'Ecriture Sainte.

Virgile en donne l'invention à Idis, Berger de Sicile.

Qui primus calamos cera conjungere plures
Instituit.

Flûte des Sacrifices.

Il y en avait d'une infinité de sortes différentes.

On voyait dans le Virgile du Vatican, qui était autrefois à l'Abbaye de S. Denys, la figure d'une espece de Flûte ou Trompette fort large par le bas.

On voit une longue Flûte dans les peintures de la pyramide de Cestius. Elle a cinq trous.

On ne sait si cet instrument portait le nom de Flûte; il differe considérablement des Flûtes ordinaires; il s'élargit beaucoup par le bas, comme les hautbois, & il a trois chevilles fichées : le savant Prélat *Bianchini* assure que c'est pour ouvrir ou fermer les trous.

La Flûte simple.

Les Anciens avaient une espece de Flûte dont ils jouaient d'une seule main, & qui avait quatre ou cinq trous. Ce devait être à-peu-près la même chose que nos galoubets, excepté que cette Flûte était plus de trois fois plus longue. Il fallait qu'elle eût une espece d'anche, car ils en tiraient du son en l'enfonçant dans la bouche.

D'abord elle n'eut que quatre trous. On l'augmenta ensuite de plusieurs autres, de maniere que les Poëtes lui ont donné l'épithéte de *multifora*, & alors elle pouvait jouer dans tous les tons au moins; au lieu qu'avant il fallait changer de Flûte en changeant de ton. Cette augmentation cependant n'eut lieu que pour la Flûte appelée *monaulos*, ou Flûte unique, dont on jouait des deux mains, comme de la nôtre; car la Flûte appelée *zeugos* ou Flûtes conjointes, dont on joua en en tenant une dans chaque main, n'eurent jamais plus de quatre trous; mais comme on en jouait des deux à la fois, elles avaient peut-être autant d'étendue que les nôtres, puisque Varon assure dans sa République Romaine, livre

1, ch. 1; que la droite jouait le sujet, & que la Flûte faisait la basse. Apophétûs était une sorte de nom propre aux Flûtes des Grecs.

Masra Kitha.

Cet instrument Hébreu était composé de plusieurs roseaux inégaux en grandeur & grosseur, insérés dans un morceau de bois, dans lequel il y avait un canal servant à y introduire le vent. On bouchait les tuyaux avec les doigts, & on ouvrait les trous de ceux qu'on voulait faire résoner; c'est à-peu-près le *Cheng* des Chinois.

Monaule.

Instrument en usage parmi les Grecs. Il en est parlé dans l'épitaphe de *Theon de Smyrne*, raportée par Athénée.

C'était une flûte simple de toute antiquité; *Juba*, dans son Histoire des Théâtres, prétend qu'elle a été inventée par Osiris.

Les Egyptiens l'appelaient *Photinx*, ou Flûte courbée. Sa forme était celle d'une corne de bœuf. Apulée la décrit dans les mysteres d'Isis; on tournait la pointe du Monaule vers l'oreille droite.

Musette.

S'appelait chez les Latins *tibia utricularis*. Nous en donnons la figure tirée d'un bas-relief, que l'on voit à Rome chez le Prince de *Santa-Croce*. On en voit une semblable dans le Musæum *Albani*. Il sort de l'outre enflé d'un côté, deux longues flûtes, & de l'autre une plus courte percée de cinq trous.

Mgr Bianchini nous a donné la figure d'une autre espece de Musette, qu'il dit avoir tirée des Médailles contorniates (*a*) de Néron.

(*a*) On appele ainsi des Médailles de cuivre, terminées dans leur circonférence par un cercle d'une ou de deux lignes de largeur, continu avec le métal, quoiqu'il semble en être détaché par une rainure assez profonde, qui regne à l'extrémité du champ de l'un & l'autre côté de la médaille.

Cet instrument a d'un côté deux flûtes ou deux tuyaux percés chacun de quatre ou cinq trous, & de l'autre neuf tuyaux qui paraissent fichés dans une piece de bois : ces tuyaux sont disposés comme une flûte de Pan ; ils vont toujours en diminuant.

Orgue ancien, espece de Flûte.

Cet instrument était composé de petits chalumeaux faits de roseaux d'égale grosseur & de différentes grandeurs, réunis avec de la cire ou de la cole, de maniere qu'ils étaient tous de niveau d'un même côté pour qu'on pût courir dessus avec les levres & le vent, & qu'ils produisissent des sons différens, selon leur différente longueur. Voyez *Siflet de Pan.*

Trompette des Hébreux.

Les Anciens en raportaient faussement l'invention à Pisée, Troyen ; puisque nous lisons dans le Livre des Nombres, chapitre 19, que Dieu ordonna à Moïse de s'en servir. Ce tems précédait celui dans lequel on croit que Pisée vivait.

La figure que nous donnons de cette Trompette, a été dessinée d'après la description que *Joseph*, historien exact, nous en a laissée, Livre 3, chap. 40.

L'Ecriture l'appele tantôt *Tuba*, tantôt *Buccina.*

Les Romains connaissaient cette Trompette droite, puisque Juvenal dit, Sat. 2, vers 127 :

Quadringenta dedit Gracchius sestertia, dotem
Cornicini ; sive hic recto cantaverat ære.

« Gracchus porta, pour sa dot, quatre cent mille sexterces à un joueur » de Cor, si ce n'était un joueur de Trompette droite ».

Moïse fit faire deux Trompettes *d'argent* pour l'usage des Prêtres, & Salomon en fit faire deux cent sur le même modele. (*Josephe*, *Liv.* 8.)

Il y avait alors plusieurs especes de Trompettes : *Tuba*, *Cornua*, *Litui*,

Trompette des Grecs & des Romains.

Cette Trompette est tirée de la Colone Trajane, & ne differe de celle des Hébreux, qu'en ce qu'elle a une ouverture plus grande & plus recourbée.

On prétend que les Tyrrhéniens l'ont inventée; d'autres veulent que ce soit aux Egyptiens qu'on en doive la découverte. Ce qu'il y a de certain, c'est que les Grecs ne connaissaient point cet instrument lors du siege de Troye; cependant il était connu du tems d'Homere, si le Poëme des Grenouilles & des Rats est de lui, car il en fait mention.

Virgile prétend que Misène avait été un fameux Trompette qui s'était souvent distingué à côté d'Hector; mais ce ne serait pas le seul anachronisme qu'on trouverait dans l'Enéide; ainsi l'autorité de Virgile ne doit pas en être une dans cette occasion.

Une preuve convaincante que les Trompettes ne furent conues des Grecs que long-tems après le siege de Troye, c'est que les Messéniens perdirent une bataille contre les Lacédémoniens, par l'effroi que leur causa cet instrument qu'ils entendirent pour la premiere fois. *Lacedemonii vicerunt quum novus tubæ sonitus hostes terruisset.*

Les Romains connaissaient trois sortes de trompetes, *la Trompete droite, tuba directa*, étroite à son embouchure, s'élargissant insensiblement, & se terminant par une grande ouverture circulaire.

La Trompete courbée, tuba curva ou *lituus*, plus petite que l'autre, & faite à-peu-près comme un bâton augural.

La Trompete entiérement courbée, Bucina ou *Buccinum.* Elle ressemblait à un cercle.

Tuba directa servait à la guerre, ou pour rappeler les soldats au drapeau, & était particuliérement destinée à l'Infanterie. Ceux qui en sonnaient, étaient à pied. Les Généraux triomphaient au Capitole au son de cette Trompete, qui était aussi quelquefois employée aux jeux floraux, dans quelques autres, dans les sacrifices & dans les funérailles.

Lituus appartenait à la Cavalerie, & était aussi employée aux triomphes.

Buccina servait aussi à l'Infanterie pour anoncer pendant la nuit les heures auxquelles on relevait les postes.

Sous

1-4-64


Trompettes Antiques 2.
Trompete des Romains nommée Tuba directa. Page 232.
Trompette des Hebreux. Page 231.
Trompette droite. Page 232.
Trompette à plusieurs morceaux. Page 233.
Lituus. Page 232.
Trompette double. Page 233.
Marys. del.
Chenu, Sculp.

1-4-64
2


Cor de Chasse.
Page 223.
Trompette Chinoise.
donnée par Bonnani.
Buccin.
Page 222.
Trompette courbée
Tuba Curva.
Page 233.
Petite Trompette courbée,
donnée par Bonnani.
Trompette courbée.
Page 233.
Mirys del.
Chenu Sculp.

Sous le jeune Valentinien, du tems de Végece, il y avait une quatrieme espece de Trompete faite de cornes de bœufs sauvages d'Allemagne. Cette corne garnie d'argent à son embouchure, rendait un son aussi éclatant que celui d'aucune autre sorte de Trompete.

Trompete courbée antique.

Cette Trompete des anciens Romains était difficile à porter, & quand elle était grande, on ne le pouvait que par le moyen d'une traverse qu'on y attachait, & qu'on tenait sur les épaules. La figure gravée est tirée des tombeaux de Bartoli.

C'est celle qu'on appelait *tuba curva*, ou *lituus*.

Trompete courbée.

On ignore si cet instrument était fait d'une corne de bélier, ou bien de métal. Elle passait de la bouche au-dessus des bras, se repliait derriere les épaules, & retournait du côté de celui qui jouait. On en voit plusieurs sur la Colonne Trajane, & sur des marbres antiques.

Trompete double.

Elle avait un double canal qui lui donnait un son plus agréable & plus harmonieux. Virgile & Isidore en attribuent l'invention aux Tyrrhéniens. Le P. Mersenne lui donne six pieds de long.

Cette Trompete est à-peu-près la nôtre.

On sait que les Anciens faisaient beaucoup d'usage de la Trompete, soit pour donner aux soldats le signal de charger, de lever le camp, de célébrer les fêtes, d'offrir des sacrifices, d'égorger les victimes, &c. Ils employerent le même instrument dans des occasions d'un autre genre. A son signal on se rendait aux assemblées, on publiait les décrets des Souverains, on vendait les biens, on commençait les jeux publics, &c.

Trompete singuliere.

Tirée des Mémoires de Bresse, est des plus extraordinaires qu'on ait jamais vues: elle a trois trous, & s'enfle prodigieusement. L'enflure est

tailladée de tous les côtés, & le bas qui eſt fermé, ſe termine par une pointe. Il paraît que cet inſtrument rendait ſes ſons par les trous, & par ſes longues taillades.

CHAPITRE XII.

Inſtrumens de Percuſſion, antiques.

Crotale, Siſtre des Hébreux.

On croit que c'eſt le *Cymbalum* dont il eſt fait mention dans le Livre des Paralipomenes. On dit qu'il eſt en uſage en Saxe & dans d'autres contrées de l'Allemagne, mais ſans anneaux.

L'Encyclopédie dit que c'était une eſpece de Caſtagnette qu'on voit ſur les médailles dans les mains des Prêtres de Cybele.

On en faiſait auſſi d'un roſeau fendu en deux, dont on frapait les deux parties l'une contre l'autre, & comme cela faiſait à-peu près le même bruit que celui du bec d'une Cigogne, on appelait cet oiſeau *Crotaliſtria*, joueur de Crotales.

On voit dans Pauſanias, qu'Hercule ne tua pas les oiſeaux du lac Stymphale, mais qu'il les chaſſa en jouant des Crotales. Cet inſtrument était donc déja en uſage.

Clément d'Alexandrie en attribue l'invention aux Siciliens, & en défend l'uſage aux Chrétiens, à cauſe des mouvemens & des geſtes indécens que l'on faiſait en jouant de cet inſtrument.

Cymbales.

Quelques-unes étaient compoſées d'un ſeul métal, d'autres couvertes de peaux d'animaux, d'autres couvertes de bois ſeulement, accompagnées de quelques pieces de métal. Leur origine fut que Jubal, en obſervant le ſon produit par les marteaux, frapant ſur les métaux forgés par Tubalcain, inventa les différens inſtrumens à battre.

1-4-64

2



1 Joueur de Flute double, tiré d'un Tableau trouvé dans Herculanum.
2 Tambour de Basque, idem.
3 Crotales, idem.
4 Autre Tambour, idem.

Moreau del. *Choffard Sculp.*

Les Cymbales anciennes étaient à-peu-près semblables à celles de nos jours. Les instrumens de peaux d'animaux ornés de métal, ressemblaient à nos Tambours & Tymbales; c'était de *grosses terrines creuses, couvertes d'un cuir attaché, & tendu avec des clous de cuivre.*

Ceux de bois couverts de peaux d'animaux, acompagnés de quelque morceau de métal, étaient peu différens de nos Tambourins, & de nos Tambours de Basque (*a*).

Frédéric-Adolphe Lampe, qui a donné un ouvrage sur les Cymbales, convient qu'on a souvent donné ce nom à tout instrument sonore. C'est de cet instrument que Catule a dit :

> *Plangebant alii proceris Cymbala palmis,*
> *Aut tereti tenues tinnitus ære ciebant.*

Et Virgile, Georg. Liv. 4, vers 64.

> *Tinnitusque cie, & matris quate Cymbala circùm,*
> « Faites retentir autour d'elles (Abeilles) un bruit de Cymbales.

On s'en servait particuliérement dans les sacrifices; & c'étaient les femmes qui en frapaient chez les Juifs & chez les Egyptiens. On les appelait pour cela *Cymbalistriæ.*

Virgile parle aussi d'un autre instrument qu'il nommait Cymbale, & qui ressemble à un Outre.

> *Præmiaque ingentes pagos, & compita circum*
> *Theseidæ posuere ; atque inter pocula læti*
> *Mollibus in pratis unctos saliere per utres.*

Il était composé d'une lame de métal de forme ronde & concave, à laquelle on attachait sept sonnetes & des anneaux. On le soutenait avec la main par l'ouverture circulaire qui était au centre de l'ame.

Cassiodore & Isidore l'appelent *Acétabule.*

Les Juifs avaient aussi des *Cymbales*: mais il est impossible de savoir au juste comment elles étaient faites.

(*a*) La Planche représente une peinture trouvée dans Herculanum, où notre tambour de basque est parfaitement représenté.

Le Gnacari

Etait un instrument à-peu-près semblable au *Gneste Berusim.*

Gneste Berusim.

A été confondu avec les Crotales, le Gnaccari & le Sistre. C'était, selon *Hannase*, un instrument sans harmonie; il était composé de deux morceaux de bois, dont l'un était fait en forme de mortier, & l'autre en forme de pilon, rond par les deux bouts, que l'on tenait au milieu du mortier, & dont on le frapait, tantôt dans un endroit, tantôt dans un autre.

Le Kinnor.

Jubal fut inventeur de cet instrument.

Les Rabins le traduisent par *Cithara*. C'est l'instrument dont jouait David, & qu'on appele aussi *Harpe*.

Chez les Arabes, *Kinnare* signifie une Guitare, dont le corps a la forme d'une tortue.

Cet instrument existait aussi chez les Phéniciens, qui, sans doute, l'avaient reçu des Hébreux.

C'est le *Testudo* des Latins. Cependant on est accoutumé depuis long-tems à représenter David jouant de la Harpe; & ce sentiment est d'autant plus absurde, qu'il est écrit que David jouant de la Harpe, dansait devant l'arche. Comment peut-on imaginer que cet instrument ne l'embarrassait pas? Il est bien plus probable que David, en dansant jouait de la Guitare.

Maghul.

Instrument Hébreu, semblable au Sistre. Quelquefois c'était un cercle chargé de clochetes de métal.

Magraphe Temid,

Etait un inſtrument Hébreu avec lequel on appelait le peuple au Temple. On dit qu'on en entendait le ſon dans toute la ville de Jéricho, ce qui a fait penſer au P. Kirker que ce pouvait être une cloche. Il ne nous reſte rien qui puiſſe nous faire juger de ſa forme, ni de la matiere dont il était fait.

Minghinim.

Inſtrument Hébreu qu'on a confondu avec le Pſalterium.

Le P. Kirker prétend que c'était une planche de bois, quarrée au bout, à laquelle était attaché un manche que l'on empoignait. Sur cette planche, il y avait de petits globes de bois & de cuivre, des chaînes de fer & des cordes de chanvre étendues; lorſqu'on frapait ces petits globes avec la planche, ils rendaient entr'eux un ſon très-clair qu'on entendait de fort loin.

Siſtre ancien.

Etait un inſtrument harmonieux conſiſtant en un arc de métal reployé en figure ovale, dont les côtés ſe terminaient par un manche, qui était perpendiculaire ſur deux petits fers, dont les bouts étaient quelquefois pliés, & paſſant à travers les côtés oppoſés de l'arc. En les frapant diverſement avec une petite baguette de fer, ils rendaient différens ſons.

L'invention du Siſtre eſt attribuée à Iſis ou à Oſiris, & les Prêtres Egyptiens s'en ſervaient dans leurs fonctions & dans les danſes en l'honneur d'Iſis.

Apulée le décrit ainſi dans ſes Met. Liv. premier.

Æreum crepitaculum, cui per anguſtam
Laminam in modum balthei recurvatam
Trajectæ mediæ paucæ virgulæ criſpante
Brachis tergeminos ictus, reddebant
Argutum ſonum.

Cet instrument était de cuivre, d'airain, d'argent, & quelquefois d'or Les Hébreux en faisaient usage.

Les Egypriens croyaient, qu'au son de cet instrument, les mauvais génies prenaient la fuite. Les Prêtres qui le sonnaient, étaient vêtus de laine, & avaient la tête rasée; ce qui fait dire à Martial, Livre 12, épître 29.

> *Linigeri fugiunt calvi, Sistrataque turba,*
> *Inter adorantes cum stetit hermogenes.*

On se servait aussi à la guerre d'une espece de Sistre.

Virgile dit en parlant de Cléopâtre :

> *Regina in mediis patrio vocat agmina Sistro.*
> Ænéide, Liv. 8, vers 696.

« La Reine au milieu des combatans anime ses soldats au son du Sistre.

On peut voir un Sistre antique de cuivre dans la Bibliothéque de Sainte Geneviéve.

Le Sistre moderne est un instrument dans le genre de la Mandoline, monté de plusieurs cordes de laiton & de fil de fer. Il est agréable pour s'accompagner en chantant.

Tambour Hébreu.

Il en est souvent parlé dans l'Ecriture Sainte. On lit dans l'Exode que Marie, sœur d'Aaron: *Sumpsit Tympanum in manu sua, egressæque sunt omnes mulieres post eam cum Tympanis &c.*

Le dessin de ce tambour est pris dans la description du triomphe, par Juste Lipse.

Tambour des Grecs & des Romains.

L'usage de mettre autour des Tambours des sonnettes & des plaques de métal, s'est toujours conservé en Italie parmi les Paysans, ainsi qu'en France dans le pays Basque. On peut s'en assurer par la description que Bartoli nous a donné de différens camées.

Le Tambour n'était point militaire chez les Anciens, mais ils s'en servaient dans les triomphes, dans les sacrifices & dans les fêtes. Le dessin de ce Tambour a été pris sur le beau Camée du Cardinal Carpegna. Nous ignorons à qui il appartient aujourd'hui.

Triangle à Sonnettes.

Cet instrument est tiré des Mémoires de Bresse, & ressemble assez au Triangle que nous voyons dans les rues.

Timpanon Hébreu, nommé Thoph où *Rab.*

Sa forme était différente du Tympanon moderne; Hannase dit qu'il était semblable à une petite barque couverte en partie seulement de peau, & qu'on le frapait avec une baguette de fer ou de bois. On assure qu'il tirait son origine d'Egypte.

Celui des Romains était un cuir mince, étendu sur un cercle de bois ou de fer que l'on frapait.

Juvénal assure que cet instrument vient de Syrie.

Jam pridem Syrus in Tyberim defluxit Orontes
Et linguam & mores & cum Tibicine chordas
Obliquas, nec non gentilia Tympana *secum*
Vexit.

Spon, dans son Musæum Romanum, Livre 2, donne plusieurs représentations de divers Tympanons & Cymbales.

Le Tympanon moderne est fait à-peu-près comme le Psaltérion moderne, excepté qu'au lieu d'en tirer le son avec les doigts ou les petites plumes, on bat les cordes avec de petites baguettes recourbées par le bout.

Tzetzelim.

Cymbales d'airain que des Lévites faisaient retentir en chantant les Cantiques.

Ce mot vient de *Tzatal, tinter, faire du bruit.*

Metziloth qui dérive de cette même racine, signifie des *sonnetes.*

Xilorgano.

On frape d'une petite verge ou de petits marteaux, quelques cylindres soutenus de deux filets arrangés avec proportion, de façon que le son varie, selon qu'ils sont plus ou moins grands. Le P. Kirker dit qu'on peut les faire d'un bois dur, de métal, de terre cuite, & même de verre. Il le nomme *Organum.* On voit cet instrument dans les marbres anciens.

CHAPITRE XIII.

Instrumens à Cordes, antiques.

Le Barbiton.

HORACE en parle, & dit que la Muse qui en joue a été nommée *Polymnie*, (c'est-à-dire, qui joue plus d'une chanson à la fois, & peut-être, parce que deux cordes étant pincées à la fois, cela pouvait signifier deux chansons à la fois).

Nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere Barbiton.

Horace, Liv. 1, ode 1, vers 34.

Les anciens l'ont souvent confondu avec la Lyre. M. Dacier a cru que *Barbiton* pouvait être venu de *barcemiton*, qui signifie *corde de lin;* ce qui est d'autant plus à présumer, que dans les premiers tems de la Grece, on n'avait point encore trouvé la maniere de faire des cordes avec les intestins des animaux, & on se servait presque toujours de cordes de lin.

On trouve dans Horace :

Poscimus, si quid vacui sub umbrâ
Lusimus tecùm, quod & hunc in annum

vivat

Vivat & plures, age, dic Latinum,
Barbite, carmen:
Lesbio primùm modulate civi; ....
Liv. 1, ode 28.

« O Lyre (Barbiton)! nous avons quelquefois ensemble enfanté des » chansons badines à l'ombre des bosquets, pour égayer mon loisir. On » m'en demande une qui soit digne de l'immortalité. Rappelle-toi au- » jourd'hui en faveur d'une Muse latine, quelques-uns de ces beaux airs » que tu enfantas jadis sous les doigts d'Alcée, qui sçut le premier se » servir de toi ».

Ce fut donc Alcée qui inventa le Barbiton.

La Chelys.

Instrument dont il est parlé dans la Bible.

Mgr Bianchini croit que cet instrument est celui que nous représentons ici, & qui a été pris d'un bas-relief de l'Hôpital de S. Jean de Latran.

La Cinnira ou *Cythara.*

Instrument ancien, inconnu de nos jours. On croit qu'il ressemblait à la Lyre ou à la Harpe.

On dit qu'elle avait une base plate, & pouvait se tenir droite sur cette base. C'était sur cet instrument que les Musiciens disputaient les prix aux jeux Pithiens. Le chant de dispute était divisé en cinq parties.

Un prélude de guerre.
Un commencement de combat.
Un combat.
Un chant de victoire.
La mort de Pithon & les sifflemens du monstre expirant.

Terpandre fut quatre fois vainqueur sur la Cythare, dans les jeux Pithiens.

Joseph, Liv. 7, ch. 10, dit que la Cinnira avait dix cordes, & se touchait avec le Plectrum.

Le Dicorde.

Voyez *Pectis*.

C'était un instrument à deux cordes, en forme d'un quarré long qui allait toujours en diminuant.

Epigonium.

Instrument qui avait quarante cordes réduites à vingt à cause de leurs octaves. On prétend qu'il fut inventé par Epigone de Milet.

Lyre.

Outre les fruits de la terre, pour se nourrir, les hommes mangeaient des animaux, & sur-tout des chevres & des agneaux. On dut s'appercevoir que leurs intestins séchés & retirés, produisaient du son en les frapant. Cette observation faite, la Harpe & la Lyre ne durent pas être difficiles à inventer. Les Grecs attribuent cette invention à Apollon, à Mercure, à Orphée, à Amphion, & à Linus.

« Dom Calmet prétend que Mercure ayant trouvé une écaille de » tortue, la couvrit d'une peau très-fine, & qu'il y fit un manche. Il » y joignit un roseau divisé en deux parties, auquel étaient attachées sept » cordes tendues de haut en bas ».

Les Auteurs racontent diversement ce fait, mais peu nous importe de savoir lequel d'entr'eux a eu raison.

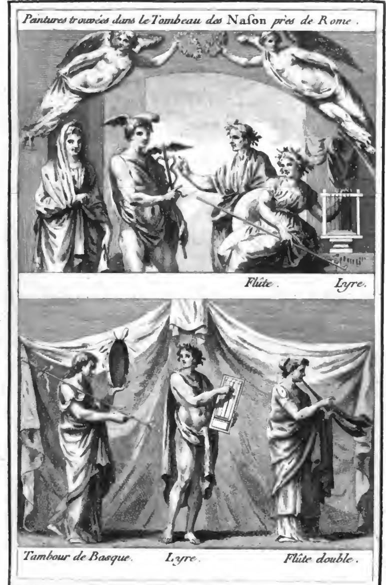
La premiere Lyre n'eut que trois cordes de lin.

On jouait de cet instrument à vuide, & des deux côtés, à-peu-près comme nous jouons de la Harpe. Que ferait une Harpe qui n'aurait qu'un pied de haut & sept cordes seulement? Voilà pourtant l'instrument dont on dit tant de merveilles.

Pythagore y ajouta une nouvelle corde d'un demi-ton, pour en rendre l'harmonie plus parfaite, & bientôt on enchérit sur cette augmentation, au point que la Lyre fut composée de cinq tétracordes.

Enfin Epigonius, au raport d'Athénée, liv. 4 & 14, inventa la Lyre nommée *Epigonium*, qui avait quarante cordes.

1-4-64



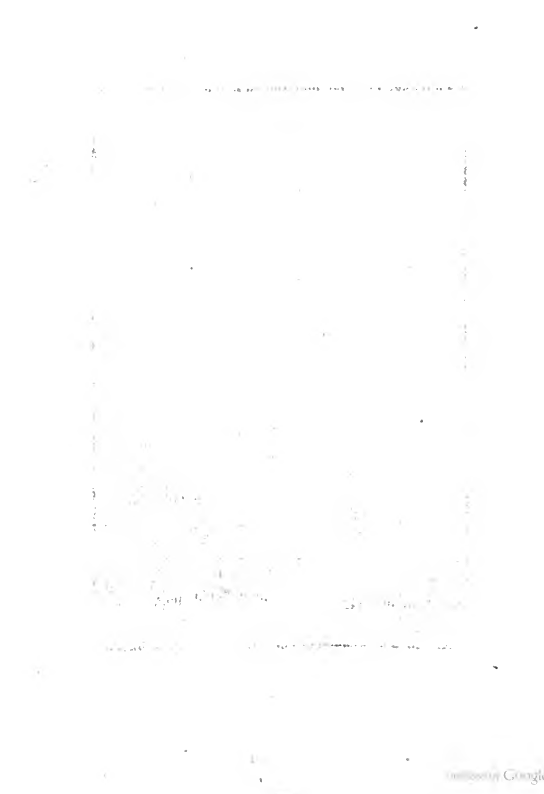
Mirys, del. Chenu. Sculp.

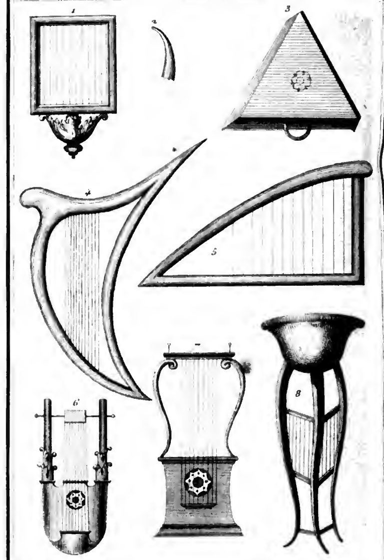
Instrumens tirés des Tableaux trouvés dans Herculanum.



1. Tambourin
2. Lyre.
3. Sistre.
4. Flute double.
5. Autre Lyre
6. Harpe.

Moreau del. — Choffard Sculp.





Bouland, del et Sculp.

Plutarque nous dit qu'Olympe qui se servait d'une Lyre qui n'avait que trois cordes, surpassait tous ceux qui employaient des Lyres de neuf ou de douze cordes. Comment le croire?

La Lyre à 10 cordes est remarquable par sa base quarrée.

La seconde Lyre est tirée d'un monument Romain, & est singuliere pour la forme.

La troisieme est tirée des tableaux de Philostrate.

La quatrieme est tirée de la table d'Aleander. Ses ornemens méritent d'être considérés.

La cinquieme est tirée de la ville Albani.

La Lyre de Pythagore de Zarathe, s'appelait le Trépied. Pythagore s'en servait comme de trois Guitarres; & jouait ainsi sur trois modes, le Dorien, le Lydien & le Phrygien. Il se tenait assis sur une chaise faite exprès, tendait sa main gauche pour la pulsation, & de la droite, se servait du *Plectrum*. On peut voir un plus long détail dans Athénée.

La Lyre triangulaire avait un côté courbe. La figure que nous en donnons est tirée de la Ville Medicis à Rome.

Magadis ou *Magades*.

Celui dont Anacréon se servait quelquefois, était composé de vingt cordes qui se réduisaient à dix, parce que chacune était acompagnée de son octave.

Athénée en parle comme d'un instrument dans lequel chaque corde avait une autre corde montée à l'octave comme le Clavecin, le Luth, la Guitarre, &c. Il dit aussi que le *Barbiton* & le *Pectis* étaient le même instrument que le *Magadis*.

Euphorion, dans Athénée, parle de la statue d'une Muse qui tenait dans sa main le Magadis. Cette Muse devait être Polymnie.

Posidonius croit qu'il avait été inventé par Lysandre pour pouvoir jouer les trois modes Dorien, Phrygien & Lydien, qui avaient chacun sept cordes. Mais Athénée le traite d'ignorance avec raison, puisqu'il ne fallait qu'ajouter deux cordes aux sept du mode Dorien, pour pouvoir jouer les

deux autres modes, ces trois modes n'étant qu'à un ton l'un de l'autre. En ajoutant une dixieme corde aux neuf qui suffisoient pour les trois modes, on avait l'octave du Lydien qui était le troisieme; & en doublant chacune de ces dix cordes par une autre qui était à l'octave, on avait les vingt cordes dont parle Anacréon, & qui composaient l'instrument appelé *Magadis*.

Le Poëte *Alexandride* use d'une comparaison prise de cet instrument, qui fait entendre qu'on en touchait deux cordes à la fois, & que ces cordes n'étaient pas à l'unisson, lorsqu'il dit : *Je vais, comme le* Magadis, *vous faire entendre une chose qui est à la fois basse & relevée.*

Monocorde.

Instrument inventé par Pythagore, pour mesurer géométriquement ou par lignes les proportions des sons.

Le Monocorde ancien était composé d'une regle de bois divisée & subdivisée en plusieurs parties, sur laquelle on mettait une corde de boyau ou de métal tendue sur deux chevalets par ses extrémités; & au milieu de ces chevalets, il y en avait un troisieme mobile à volonté, au moyen duquel en l'appliquant aux différentes divisions de la regle, on trouvait en quels raports les sons étaient avec les longueurs des cordes qui les rendaient.

Quand la corde est divisée en deux parties égales par le chevalet mobile, de façon que ses parties soient comme 1 à 1, elles forment ce qu'on appele l'*unisson*. Si elles sont comme 2 à 1, on les nomme *octave* ou *diapason*; comme 1 à 3, *quinte* ou *diapente*; comme 4 à 3, *quarte* ou *diatesseron*; comme 5 à 4 *diton* ou *tierce majeure*; comme 6 à 5, *demi-diton* ou *tierce mineure* : enfin comme 24 à 25 *demi-diton* ou *dieze*.

Ce qu'on appele *systême* est le Monocorde divisé; & comme il est possible de le diviser de plusieurs manieres, c'est ce qui fait la multiplicité des systêmes.

La *Trompette Marine* est aussi une espece de Monocorde.

Le Monocorde (*a*) n'était pas un instrument à exécuter de la Musique,

(a) *Monochordum igitur regulare idcircò dicitur, quod in unico nervo Musicæ consonantiæ harmonicâ regulâ pervestigentur.* Faber, Liv. 4.

ni à jouer des airs; mais il était proprement la regle de l'intonation.

Cenſorin (*de Die Natali, c.* 22) dit que le Monocorde fut inventé par Apollon, qui le fit ſur le modele de l'arc de ſa ſœur.

Ariſtide Quintilien dit, Liv. 3, page 112, que ce fut en peſant qu'on inventa les tons du Monocorde.

Nous donnons la figure du Monocorde dont parle Quintilien.

Le Nebel.

Nablium des Latins.

Les Rabins ne ſont pas d'accord ſur la forme de cet inſtrument; les uns croient que c'était le *Pſalterium*; d'autres que c'était la *Pandore*, la *Lyre*, la *Cornemuſe*.

Joſeph dit que le Nebel avait douze ſons, & ſe jouait avec les doigts. Sopater, dans Athénée, dit que ce ſont les Sydoniens qui l'ont inventé. Mgr Bianchini en a fait deſſiner la figure, que nous donnons ici. Cet inſtrument quarré avait onze cordes.

Pariamba.

Intrument à cordes cité par Jules Pollux, qui nomme auſſi les inſtrumens ſuivans.

L'Epigonium.
La Lyre.
La Cythare.
Le Barbiton.
Le Pſalterium.
Le Phœnix.
Le Spadis.
La Lyre Phénicienne.
Le Clepſiambe.
Le Pariambe.
Le Seindapſe.
L'Hypoſpade.

} Nous n'avons rien trouvé ſur ces derniers Inſtrumens, & nous ne connaiſſons que Pollux qui en parle.

Le Pectis.

Instrument dont parle Athénée, presque semblable au Magadis.

Quelques Auteurs pensent que le Dicorde était le même instrument que le Pectis. Nous représentons ici un dicorde tiré d'un bas-relief que l'on voit à Rome sur un tombeau antique.

Sambuque.

Fut inventé en Syrie, à ce qu'on dit, par un nommé *Samlice*, & on prétend que la premiere Sybille s'en servait. Suidas veut que *Ibicus* en ait été l'inventeur.

Athénée l'a décrit un instrument aigu, composé de quatre cordes. *Porphire* prétend que sa forme est triangulaire, & que ses cordes sont de différentes longueurs. S. Jérôme, S. Isidore & plusieurs autres, assurent que c'était un instrument à vent, fait avec la branche d'un arbre que nous appelons *sambuccus* ou *sureau*. Daniel a parlé le premier de la *symphonie* & de la *sambuque*, lorsqu'il décrit le faste de Nabuchodonosor au moment où il ordonna d'adorer le veau d'or.

Symphonie.

Etait un instrument sur lequel on ne s'accorde pas.

Levanius dit seulement qu'il était d'une forme un peu longue, & que les aveugles en jouaient avec leurs doigts. *Cornelio* en le décrivant, ajoute qu'il rendait un son doux & agréable, par le moyen d'une roue de fer, qui en tournant touchait les cordes (comme notre Vielle). *Drusius*, le *P. Mersenne*, *Ducange*, le *P. Kirker* & *Don Calmet* en parlent différemment.

S. Isidore veut que ce soit un bois creux des deux côtés, couvert d'une peau sur laquelle on frapait avec de petits bâtons. *Grotius* le décrit une Flûte courbée, &c. Le P. *Martini* conclut avec S. Jérôme, qui était très-versé dans les langues orientales, qu'on ne doit pas entendre par le mot *Symphonie* un instrument à corde ou à vent, mais l'union de

plusieurs instrumens, & c'est la signification qu'on lui donne maintenant.

Daniel, chap. 3, vers 5 & 7, parle de l'instrument appelé Symphonie, sur lequel on tirait plusieurs sons à la fois.

Tricorde.

La figure de cet instrument se trouve à Rome, dans le Marbre d'Apollon, & de Clatra, donné par *Spon* dans ses Miscellanées.

Pollux appelait *Pandore* ou *Pandure* l'instrument à trois cordes. Cependant *Isidore* la range parmi les instrumens à vent.

L'Empereur Héliogabale, dit Lampridius, *chantait*, *dansait*, *récitait au son de la Flûte*, *jouait de la Trompete*; *de la Pandure & de l'Orgue.*

Le Trigone.

Instrument des Anciens, dont Mgr Bianchi nous a donné la forme d'après un bas relief antique.

CHAPITRE XIV.

Instrumens à Vent, modernes.

Bedons.

INSTRUMENT dont il est parlé dans *Jean Molinet*,

> Tubes, Tabours, Tympanes & Trompettes,
> Luts & Orguettes, Harpes, Psalterions,
> Bedons, Clarons, Claquettes & Sonnettes,
> Cors & Musettes, Symphonies doucettes,
> Chansonnettes de Monicordions.

Bombarde.

Ancien inftrument dont nous ne connaiffons plus la forme. Aujourd'hui c'eft un jeu d'Orgue de la claffe de ceux qu'on appele *jeux d'Anche*, & dont la Bombarde ne differe que parce qu'elle fonne l'octave au-deffous.

Calandrone.

Inftrument en ufage parmi les payfans Italiens, eft troué comme la Flûte, & a deux refforts à l'embouchure, qui étant preffés, rendent le fon par deux trous diamétralement oppofés. On joue de cet inftrument comme de la Flûte, mais le fon qu'il rend eft enroué & peu agréable.

Chalemie ou Zampogne.

Nous verrons à l'article Chalumeau, ce que c'eft qu'une Zampogne. Il y a auffi une autre efpece de Zampogne ou Chalemie, qui eft compofée de brins d'avoine, de branches de figuiers, de laurier ou de fureau, dont on ôte la moële. Les Bergers en jouaient beaucoup autrefois. Coridon invita Alexis à jouer de cet inftrument, dans la feconde Eglogue de Virgile, vers 34.

Nec te pœniteat calamo triviffe labellum.

« Ne craignez point de profaner vos livres avec nos pipeaux ruftiques.

Cafaubon, Livre 4, chapitre 8, en attribue l'invention aux Orientaux. On en trouve une defcription exacte dans les méchaniques d'Athénée. Les Payfans font d'autres Chalemies ou Siflets pour tromper les oifeaux, foit avec du rofeau ou du métal.

Chalumeau ou Zampogne.

C'eft, dit-on, le premier inftrument à vent qui ait été inventé, par les Phrygiens, les Lesbiens, les Egyptiens, les Arcadiens ou les Siciliens, car on n'eft pas d'accord fur fon origine.

Cet

Cet inſtrument n'était qu'un roſeau percé de pluſieurs trous.

Celui que nous appelons maintenant *Chalumeau*, ne reſſemble point à celui des anciens; c'eſt un inſtrument à vent & à anche comme le haut-bois. Il ſe briſe en deux parties, l'anche eſt ſemblable à celle des Orgues, excepté que la languette eſt de roſeau.

Le Chalumeau eſt percé de neuf trous : on en joue comme de la Flûte à bec. Le trou en deſſous eſt bouché par le pouce gauche, les trois premiers en deſſus, le ſont par l'index, le doigt du milieu & l'annulaire gauches; & les quatre derniers trous ſont bouchés par les quatre doigts de la droite. Le dernier trou eſt double, & le petit doigt peut n'en boucher qu'un, ou deux à volonté, ce qui fait des ſons différens.

La longueur de cet inſtrument n'eſt pas tout-à-fait d'un pied; le ſon n'en eſt pas agréable, & on l'a tout-à-fait abandonné en France.

Cet inſtrument eſt auſſi nommé *Zampogne.*

Clairon.

Inſtrument de l'eſpéce des trompetes dont on ſe ſervait autrefois, mais dont le canal était plus étroit, & le ſon plus aigu; enſorte que la trompete formait la baſſe du clairon.

Cet inſtrument était fort en uſage chez les Mores, qui le tranſmirent aux Portugais; mais ces peuples ne s'en ſervaient que dans la cavalérie.

Clarinet ou Clarinette.

Inſtrument du genre des Haut-bois; connu en France ſeulement depuis une trentaine d'années.

L'étendue de cet inſtrument ſe diviſe en trois eſpeces de ſons, *les tons chalumeaux*, qui ſont les ſons les plus graves; les tons *Clarinettes* ou *Clairons*, qui ſont ceux du *medium*; & les tons *aigus*, qui ſont les plus élevés.

Cependant le même Clarinet ne peut faire tous ces tons, parce que cela dépend de plus ou moins de clefs qu'on y adapte; & celui qui fait les tons les plus graves, ne peut faire les plus aigus; c'eſt pourquoi dans les concerts on emploie preſque toujours deux Clarinets ainſi que deux

Cors, dont l'un fait le dessus, & l'autre la basse, ou au moins le second dessus.

Comme cet instrument ne peut pas faire tous les tons, & en a plusieurs absolument impossibles, d'autres difficiles, & d'autres qu'on ne peut faire qu'en tenues; pour pouvoir le faire servir dans les morceaux de Musique de tous les tons, on conçoit qu'il est nécessaire d'avoir des clarinets de plusieurs especes. Il y en a donc en *sol*, c'est le plus grave & par conséquent le plus long, (on l'appele aussi *la grande Clarinette*), en *la*, en *si*♭, & ♮, en *ut*, en *re*, en *mi*♭ ou *mi naturel*, & en *fa*. Ces deux derniers étant les plus petits, & les sons plus aigus, on ne s'en sert gueres que dans les morceaux à grand bruit. Les sons de la grande Clarinette sont bien plus agréables que ceux du petit Clarinet.

Au moyen de ces différens corps d'instrumens qu'est obligé d'avoir celui qui joue du Clarinet, il peut exécuter de la Musique dans tous les tons, sans changer jamais de clef, parce que c'est son instrument qui change lorsqu'il joue dans un nouveau ton, & que le doigt ne change point. Ainsi dans le Clarinet en sol, le même trou qui rendait le son *sol*, rend le son *la* dès que le Clarinet est en *la*. Le Clarinet en *ut* est donc d'une quarte plus élevé que la grande Clarinette.

Le Tableau suivant fera connaître l'unisson de chaque espece de Clarinet, avec les instrumens à corde.

Il est tiré de l'ouvrage de M. Francœur le Neveu, Maître de l'Orchestre de l'Opéra.

Etendue de la Clarinette.



On ne peut point se servir d'autres notes que de celles qui sont dans cette étendue, ainsi que de l'*ut* ♯ marqué d'un guidon. On peut employer les tons aigus, mais il faut ne leur donner que des tenues à faire sur ces tons. Cette étendue est à l'unisson du violon, en partant de la quatrieme corde à vuide qui répond au *sol* marqué A : d'après cette étendue, on croirait qu'une seule espece de Clarinette suffirait pour être employée dans tous les tons; mais les différentes clefs qui sont adhérentes à l'instrument, rendent plusieurs tons très-difficiles, & même impraticables.

Les Clarinets les plus favorables sont en *la*, en *si*♭ & *si*♮, en *ut* & en *re*.

Avec ces quatre especes, on peut exécuter dans tous les tons, parce qu'outre qu'elles sont propres au ton, dont elles portent le nom, elles le sont aussi à ceux qui sont à une quarte au-dessus.

Le Clarinet en *la* peut jouer aussi en *re*; on note la partie en *ut*, si c'est en *la*, & en *fa*, si c'est en *re*, en *si*♭ pour jouer aussi en *mi*♭. On note la partie en *ut*, si c'est en *si*♭, & en *fa* si c'est en *mi*♭.

En *si* ♮ peut jouer aussi en *si* naturel. On note de même qu'en *la* & en *si*♭.

En *ut* peut jouer aussi en *fa*, idem, &c.

La petite Clarinette en *re* peur jouer aussi en *sol*, idem,

Les tons les plus favorables sont *ut* & *fa*.

Celui de *re* est le plus brillant.

Toutes les fois que les Clarinets portent le même nom que le ton, où on les emploie, leur partie doit être copiée en *ut*. Dans tous les autres cas, on doit la copier en *fa*, excepté dans le ton de *mi* naturel, quand on se sert du Clarinet en *la*; dans ce cas-là on copie la partie en *sol*.

Comme le jeu de cet instrument est très-difficile dans les tons mineurs, on doit éviter de les faire travailler beaucoup. Il ne faut leur donner que des chants simples.

Tons Mineurs.	*En quels tons doivent être les Clarinets.*	*En quels tons on doit noter leur partie.*
Sol.	*ut*	*sol mineur.*
La	*la*	*ut.*

Si naturel....................	*la*	*re.*
Ut....................	*si*♭	*re.*
Re....................	*ut*	*re.*
Mi naturel....................	*la*	*sol.*
Fa....................	*si*♭	*sol.*

Les Clarinets en *ut* peuvent, à la rigueur, jouer dans tous les tons mineurs; alors on les copie comme les violons. Les tons mineurs les plus favorables aux Clarinets, sont *sol* & *re.*

On peut consulter la méthode de M. Roëser, Maître de Clarinet, qui a développé, avec beaucoup de précision la maniere d'en jouer, & le Livre des Unissons de M. Francœur le Neveu.

Cor de Chasse.

Celui de nos jours ne ressemble point à celui des anciens; il est contourné, & va insensiblement en s'évasant, depuis son embouchure jusqu'à son pavillon. Comme les Cors sont de cuivre jaune, ce sont les Chaudroniers qui les font. L'embouchure peut être d'argent, de cuivre, de corne, de bois ou d'autre matiere. Pour sonner le Cor, on embouche le bocal ou bout de l'embouchure, de maniere que le bout de la langue puisse s'y insinuer & conduire le vent dans le corps de l'instrument, & on forme les sons en appuyant plus ou moins sur l'embouchure.

En diminuant la grandeur de cet instrument, on en a composé un nouveau, qui, moyennant la facilité qu'on a de l'allonger & de le raccourcir, est devenu nécessaire dans les Concerts, & peut jouer dans tous les tons; ordinairement on en emploie deux, dont l'un fait le dessus, & l'autre la basse; & l'embouchure de ces deux instrumens est si différente, que les Musiciens qui se sont exercés à donner les tons aigus du Cor peuvent difficilement donner les plus graves; il en est de même de ceux qui se sont destinés à la partie du second Cor, rarement peuvent-ils monter passé le *sol*: nous ne connaissons que le célèbre *Rodolphe*, qui donne avec autant de facilité les dessus & les basses.

Un Cor de six pieds est à la quinte en bas d'un Cor qui n'en a que quatre; & un autre Cor qui n'aura que trois pieds, sonnera la quarte du second.

Voici l'étendue ordinaire du Cor.



On voit, par cet exemple, que le ton de *fa* & celui de *la* ne sont jamais justes; ainsi il faut rarement les employer.

Nous allons donner une table de l'unisson des Cors dans tous les tons.

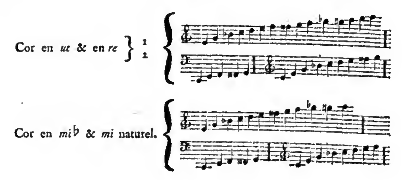
On copie ordinairement les Cors en *ut*, & avec la clef de *sol* sur la seconde ligne; quelquefois cependant on copie le second Cor sur la clef de *fa*, quand il est presque toujours fort bas.

Ceux qui jouent de cet instrument, ont des pieces de cuivre qui entrent les unes dans les autres, & mettent le Cor dans le ton qu'ils veulent, ou ont des Cors nouvellement inventés qui s'allongent & se racourcissent à volonté, & par conséquent peuvent jouer dans tous les tons; ainsi ils jouent toujours comme s'ils jouaient en *ut*, quoiqu'ils soient dans un autre ton.

A mesure que le Cor joue dans un ton plus élevé, il a moins d'étendue. Voici à-peu-près ce qu'il peut faire dans tous les tons.

Cor en *ut* & en *re* } 1 2

Cor en *mi*♭ & *mi* naturel.



Cor en *fa* & en *sol*.

Cor en *la*, en *si*♭ & *si* naturel.



Pour employer les Cors dans les tons mineurs, il faut que le second Cor soit dans le ton du morceau que l'on joue, parce que ce qu'il fait le plus souvent, c'est la tonique & la dominante qui sont également majeures & mineures.

Le premier Cor doit être à une tierce au-dessus du second. Ainsi: En *sol* mineur, le premier Cor doit être en *si*♭, & le second en *sol*. En *ut* mineur, le premier Cor doit être en *mi*♭, & le second en *ut*. Ainsi des autres.

On peut aussi se servir des Cors du même ton, que ceux des morceaux que l'on exécute; mais alors on ne peut employer la tierce sans mettre le poing dans le pavillon pour baisser le son.

Les Corps ne doivent être employés pour les *solo*, que dans les tons de *re*, de *mi*♭ & de *fa*.

Les autres ne doivent être employés qu'en symphonie.

Il y a différentes especes de Cors.

A l'*Anglaise*, avec des coulisses, qui servent à allonger ou à racourcir la totalité du Cor, & par ce moyen à s'accorder facilement dans tous les tons avec les autres instrumens de Musique.

Les Cors sans coulisse sont moins chers, mais aussi bien moins commodes.

Grandeur des Cors en différens tons.

Si grave, doit avoir dix-huit pieds six pouces.



Cette Estampe est tirée de la danse aux Aveugles et prouve que la Mandoline et la Cornemuse etoient conues du tems de Charles V.

Moys, del. Chenu, Sculp.

Sol, dix pieds huit pouces.

Ut, en haut, huit pieds, & les autres à proportion.

On leur donne des formes différentes moyennant le plomb fondu que l'on jette dans les branches, qui se font de différentes longueurs, & qui doivent être bien polies en dedans; d'abord pour la pureté du son, & ensuite pour retirer plus facilement le plomb en le faisant foudre doucement à un feu de forge.

Un de ceux qui les fabrique le mieux à Paris, est le sieur *Cormeri*, rue Mercier; à la nouvelle Halle.

Les Cors de Vienne en Autriche, faits par M. *Kerner*, sont les meilleurs pour les concerts.

Il est nécessaire que les Compositeurs connaissent bien cet instrument pour l'employer avantageusement. Car autant alors ils sont agréables, autant ils font un mauvais effet lorsqu'ils sont mal placés.

Cor des Turcs.

Cet instrument, fort en usage chez les Turcs, est très-difficile à jouer à cause de la quantité d'haleine nécessaire pour en tirer du son. Il approche assez de la Trompete Indienne.

La Cornemuse.

Cet instrument n'est gueres connu que des Paysans. S. Jérôme en parle dans sa lettre à Dardanus. Les Latins l'appelaient *Naulia* ou *Nablia*, ou *Tibia utricularia*, à cause de sa ressemblance avec un outre.

Pour en tirer le son, il faut emboucher un tuyau, & y donner l'haleine qui se répand dans toute la cavité de l'outre.

Les parties de la Cornemuse sont la peau de mouton qu'on enfle comme un balon, & le vent n'a d'issue que par les trois chalumeaux, dont l'un s'apelle le *grand bourdon*, & le second le *petit bourdon*. Quand on en joue, le grand passe sur l'épaule gauche; il a ordinairement deux pieds, & le petit en a un; le porte-vent n'a que six pouces; le chalumeau a treize pouces.

L'étendue de la Cornemuse est de trois octaves, & on peut lui en donner davantage en forçant le vent.

La Cornemuse de Poitou ne differe de celle-ci qu'en ce qu'elle n'a pas de petit bourdon.

Cornet.

Inſtrument fait ordinairement de cormier, de prunier ou d'autres bois. Le Cornet, appelé deſſus, a ſept trous; le Cornet, appelé taille, en a un de plus qui s'ouvre & ſe ferme avec une clef.

Cet inſtrument va toujours en s'élargiſſant depuis le bocal juſqu'à la patte; dont le diamètre eſt d'un pouce. Le deſſus va depuis *ut medium*, juſqu'au *fa* troiſieme octave.

Le ſerpent eſt la véritable baſſe du Cornet.

Cornet redoublé.

C'eſt le plus bruyant de tous les Cors. On le croit inventé de nos jours; mais c'eſt peut-être de cet inſtrument qu'Horace veut parler, quand il dit, Sat. 6, Liv. 1, vers 43,

Magna ſonabit
Cornua quod vincatque tubas.....

C'eſt l'inſtrument que nous appelons Cor-de-Chaſſe ou Trompe.

Cornet des Turcs.

Ce petit Cornet n'eſt plus en uſage aujourd'hui: il était long de trois palmes. Le dernier trou avait un doigt & demi de diamètre; il y avait ſix trous au-deſſus, & un en bas.

Courtaut.

Petit Baſſon qui ſervait de Baſſe aux Muſettes.

Il a onze trous, les ſept premiers en deſſus, & les quatre autres en deſſous. Outre ces trous, il y en a ſix autres, trois à droite, pour ceux qui jouent de cet inſtrument à droite, & trois pour les autres. On bouche avec de la cire ceux dont on ne ſe ſert pas.

Coutre.

1-4-64
2



Orgue portatif. - Luth. Tambourin.
Tirés d'un manuscrit de la Bibliotheque du Roi, du 14. Siecle.



Cette Estampe tirée d'un manuscrit de la Bibliotheque du Roi, prouve que dans le 14.e Siecle on jouoit à cheval, de la Harpe, du Violon à trois Cordes et du Cornet.

Moreau, del. Chenu, Sculp.



Coutre.

Inſtrument dont parle *Eutrapel* dans ſes Contes, page 469 : c'eſt, dit-il, *une Flûte large par le milieu & à deux accords.*

Fifre.

Inſtrument de la nature des petites Flûtes.

Il y en a de deux ſortes : l'une qu'on embouche comme la Flûte à bec, & l'autre comme la Flûte traverſiere ; mais on ne ſe ſert plus que de cette derniere.

Cet inſtrument a ſix trous, qui forment deux octaves, depuis le *re* grave, juſqu'au *re* double octave. Ses ſons ſont vifs & éclatans, & s'uniſſent à merveille au Tambour.

Ce ſont les Suiſſes qui ont aporté cet inſtrument en France, & il y a été admis après la bataille de Marignan, ſous François Premier.

Depuis quelque tems, dans les Muſiques des Régimens, on a ſubſtitué la petite Flûte au Fifre, parce que ce dernier eſt bien plus faux que la petite Flûte, n'ayant point de clef comme elle.

Flageolet.

Eſpece de Flûte à bec, dont il y a de deux eſpeces.

La premiere dont on ſe ſert pour ſiffler les oiſeaux, eſt compoſée de deux parties qui ſe ſéparent, dont l'une eſt proprement le Flageolet, & l'autre le Porte-vent. La ſeconde ne differe de la premiere, qu'en ce qu'elle n'a point de Porte-vent ; elle eſt à bec & tout d'une piece.

Cet inſtrument a ſix trous. Le premier & le cinquieme ſont deſſous. Le ſecond, le troiſieme, le quatrieme & le ſixieme ſont deſſus, pour boucher les ſix trous ; il faut que la main gauche bouche le premier, le ſecond, le troiſieme & le quatrieme ; la main droite bouche les deux autres avec le pouce & l'index. L'auteur de l'article Flageolet, dans l'Encyclopédie, s'eſt trompé, en faiſant boucher ces ſix trous par trois doigts de la droite, & trois doigts de la gauche.

ÉTENDUE DU FLAGEOLET.

Pour faire tous les tons de la premiere octave, en commençant par le ton le plus grave, il faut s'y prendre ainsi :

Re, tous les trous bouchés.
Mi, levez l'index de la main droite.
Fa, levez l'index & le pouce.
Sol, levez l'index & le pouce de la droite, & le troisieme de la gauche.
La, ne laissez que le pouce & l'index de la gauche.
Si, ne laissez que le pouce de la gauche & le doigt du milieu sur le second trou de dessus.
Ut, le pouce de la gauche.
Re, tout à vuide.

Pour la seconde octave.

Mi, tout bouché, excepté l'index de la droite ; & il faut avoir attention de ne boucher le premier trou du pouce gauche, qu'avec l'ongle, en le pinçant de maniere qu'il ne soit qu'à moitié bouché. Le pouce gauche servira ainsi pour toute cette octave.
Fa, Otez le pouce & l'index de la main droite.
Fa ✕, Remettez le pouce de la droite, & ôtez le troisieme doigt de la gauche.
Sol, ne laissez que le pouce, le premier & le doigt du milieu de la gauche.
Sol ✕, le pouce & le premier doigt de la gauche, ôtez le doigt du milieu, & remettez le troisieme doigt de la gauche au troisieme trou du dessus.

La, le pouce & le premier doigt de la gauche.

Si, le pouce, le premier doigt, le troisieme de la gauche sur le troisieme trou, & le pouce de la droite sur le second au-dessous.

Ut, de même que le précédent, en ôtant le troisieme doigt de la gauche.

Re, de même que le précédent, ôtant le premier doigt, & ne laissant que les deux pouces.

Il faut observer qu'à mesure que l'on monte dans la seconde octave; il faut augmenter le souffle pour tirer du son.

Flageolet, en Italien, *Flauto Piccolo*.

Instrument dont on se sert pour imiter le langage des oiseaux. Son étendue est de deux octaves.

Cette étendue est à une octave du son de la grande Flûte, & par conséquent à l'unisson de la petite.

Voyez l'ouvrage de M. Francœur le neveu.

Flûte Allemande ou Traversiere,

Est un tuyau de bois de quatre pieces, percées & arrondies sur le tour, qui s'assemblent les unes aux autres par le moyen des noix.

A la premiere partie est un trou qu'on appele *l'embouchure*; & bien posséder cette embouchure, est l'opération la plus difficile pour celui qui se destine à jouer de cet instrument. Tout le monde peut faire parler une Flûte à bec; mais il faut s'exercer longtems avant que de tirer du son de la Flûte Traversiere.

On lui a donné ce nom, parce que, pour en jouer, il faut qu'elle traverse le visage, & qu'elle soit parallele à la longueur de la bouche.

La maniere la plus agréable d'en jouer, est d'avoir la tête plus haute que basse, un peu tournée vers l'épaule gauche, les mains hautes sans lever les coudes ni les épaules, le poignet gauche ployé en dehors, & le même bras près du corps.

La main gauche doit être au haut de la Flûte, que l'on tient entre le pouce de cette main & l'index qui doit boucher le premier trou.

Le doigt du milieu bouche le second trou, & l'annulaire le troisieme. La main droite tient la Flûte par sa partie inférieure; le pouce de cette main qui est un peu ployée en dedans, soutient la Flûte par dessus, & l'index, le doigt du milieu & l'annulaire, bouchent les trous quatre, cinq & six. Le petit doigt sert à toucher sur la clef, faite en bascule, de sorte que lorsque l'on abaisse l'extrémité, la soupape débouche le troisieme trou.

L'étendue de la Flûte est de deux octaves, & trois ou quatre tons; quelques-unes ont un ou deux tons de plus. Le ton le plus bas est ordinairement *re*, quelquefois *ut* ✱, & le plus haut *la* ou *si*♭ seconde octave.

On adapte quelquefois à une Flûte, jusqu'à cinq corps de la main gauche de différentes longueurs, pour pouvoir hausser ou baisser le ton à volonté; & moyennant ces corps, on peut hausser ou baisser d'environ un ton entier.

Il y a des Flûtes plus grandes ou plus petites qui ne différent les unes des autres, ni par la structure, ni par le doigter; telles sont les tierces, quintes, octaves & basses de Flûtes.

On peut voir dans l'Encyclopédie la tablature de la Flûte, pour apprendre à faire tous les demi-tons & les cadences, ainsi que les coups de langue, les ports de voix, accents, &c.

On a donné le nom d'*Allemande* à cette Flûte, parce que les Allemands s'en servaient à la guerre pour accompagner le Tambour.

On peut distinguer quatre sortes de Flûtes.

1°. *La grande Flûte.*

2°. *Petite Flûte.*

3°. *Petite Flûte à bec* ou *Flageolet.*

4°. *Flûtet* ou *Flûte de Tambourin* ou *Galoubet.*

Voyez aussi l'ouvrage de M. Francœur neveu, sur les instrumens à

vent. On y trouvera quels sont les tons les plus favorables à la Flûte ; ainsi que le détail des cadences, agrémens, &c.

Dans le Roman de Cléomades, on voit des Flûteurs à deux doigts, des canons, (Flûtes) des demi-canons (petites Flûtes). C'était ainsi que l'on appelait alors cet instrument, & il est possible que ce soit la forme de ces Flûtes qui ait fait donner le nom de canon à l'arme à feu qu'on inventa depuis.

La *Basse de Flûte* est un instrument qui sonne la quinte au dessous de la Flûte traversiere & lui est semblable, à cela près qu'il est plus grand, & qu'il est courbé près de l'embouchure.

Petite Flûte ;

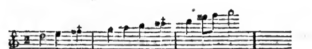
Est faite & se joue comme la Flûte Traversiere, n'a de longueur que la moitié de l'autre, ce qui fait que les sons qu'on en tire sont à une octave au-dessus de la Flûte ordinaire.

Le son en est très-perçant, & on se sert ordinairement de cet instrument dans les Tambourins & autres danses gaies.

On copie toujours sa portée une octave plus bas qu'elle ne l'exécute ; ainsi quand on écrit pour la plus petite Flûte,



Elle fait entendre :



Son étendue est moindre de trois ou quatre tons de celle de la grande Flûte.

Si on fait jouer deux petites Flûtes ensemble, il faut éviter de leur donner des unissons, car elles sont rarement justes ensemble.

Les tons les plus favorables à cet instrument sont,

Ut, sol, re, la majeurs & mineurs, *mi* naturel mineur, & généralement ceux où il entre au plus trois dièses ou trois bémols à la clef.

Petite Flûte de Tambourin.

Voyez Galoubet.

Flûte & autres Instrumens d'Abissinie.

Les Abissins ne connaissent que six instrumens. La *Flûte*, la *Trompette*, la *Tymbale*, le *Tambourin*, le *Sistre* & la *Lyre*.

On se sert des quatre premiers à la guerre, & ce sont les plus communs. Le Sistre est consacré au service des Temples; & la Lyre est employée dans les fètes & dans les réjouissances.

On parle deux langages en Abissinie, l'*Ethiopien* & le *Amharic*.

La Flûte, en *Ethiopien*, est nommée *Kwetz*, & en *Amharic*, *Agada*.

Sa forme & sa grosseur sont celles de la Flûte allemande, mais on la joue comme la Flûte à bec, avec une embouchure pareille à celle du Clarinet. Le son est un peu nasard, comme celui du haut-bois, & ne monte pas fort haut; on ne l'estimerait pas dans le pays s'il était plus doux.

La Tymbale est appelée dans les deux langages, *Nagareet*, parce qu'on s'en sert pour toutes les proclamations, qui se nomment *Nagar*. Quand elles sont faites seulement par l'ordre des Gouverneurs, elles n'ont force de loi que dans leur province; mais elles sont exécutées dans toute l'Abissinie, quand c'est le Roi qui les ordonne.

La Tymbale est un signe du souverain pouvoir.

Toutes les fois que le Roi nomme un Gouverneur ou un Lieutenant Général de Province, il lui donne une Tymbale, & un Etendart pour marque d'investiture.

Le Roi a quarante-cinq Tambours battant devant lui, dès qu'il marche. Ils ressemblent aux nôtres en grosseur & en forme, excepté qu'ils sont plus sourds. Chaque homme qui bat du Tambour, le place du côté gauche de sa mule, & le bat avec un bâton recourbé d'environ trois pieds de long.

Le Tambourin est appelé *Kabaro* dans les deux langages; cependant quelquefois on l'appele *Hatamo* en langage Amharic. Il est de la grandeur & de la forme du Tambourin de Provence, & seulement plus arrondi en dessous.

La Trompete est appelée *Meleketa* ou *Meleket*, & *Keren* (ou corne), ce qui prouve de quelle matiere elle avait d'abord été formée.

On la fait maintenant d'un roseau qui n'a pas un demi-pouce de large, & qui a environ cinq pieds quatre pouces de long; cette longue tige est terminée par un pavillon du manche d'une Calebasse. Cette Trompete est couverte de parchemin, proprement arrangé, & ne rend qu'un seul son rauque.

On en joue doucement quand on est en marche pour aller à l'ennemi; mais quand on le joue très-vîte & très-fort, il a la vertu d'enflamer tellement les Abissins, qu'ils se précipitent au milieu des ennemis sans redouter la mort.

On se sert du Sistre dans les mesures vives, en chantant les Pseaumes. Chaque Prêtre en tient un qu'il secoue d'une maniere menaçante pour son voisin, dansant, sautant, & tournant en rond avec une telle indécence, qu'il ressemble plutôt à un Prêtre du Paganisme qu'à un Chrétien.

La Lyre est toujours jouée seule, mais toujours acompagnant la voix à l'unisson. Elle a cinq, six ou sept cordes, faites de cuir cru de mouton ou de peau de chevre, coupée extrêmement fine & tordue.

Les Abissins croient que la *Flûte*, la *Tymbale* & la *Trompete* leur ont été envoyées de Palestine avec *Menelek*, fils de leur reine de *Saba* & de *Salomon*, par ce Prince.

La Lyre en Amharic est appelée *Beg*, & en Ethiopien *Mesinko*. Le verbe *sinko* signifie fraper les cordes avec les doigts. Le *Plectrum* n'a jamais été d'usage en Abissinie.

La premiere Lyre des Abissins a été faite avec les cornes d'une espece de chevre appelée *Agazan*, que l'on trouve en Afrique. On peut voir la forme de cet animal dans l'Histoire Naturelle par M. de Buffon. Depuis on s'est servi d'une espece de bois rouge, particuliere à ce pays, & les Lyres qu'on fait avec ce bois ont trois pieds, à trois pieds & demi.

Fretel ou *Fretiau*,

Etait cette Flûte composée de sept tuyaux inégaux, que les Anciens mettaient entre les mains du Dieu Pan, & qu'on connaît sous le nom de *Flûte ou Siflet des Chaudronniers.*

Il en est souvent fait mention dans les chansons des douze & treizieme siecles; & c'est l'instrument qu'on prête aux Bergers avec le *Pipeau*, la *Muse* ou *Musette*, & le *Chalumeau*.

Galoubet.

plus perçante de toutes les especes de Flûtes, puisqu'elle est deux octaves plus élevée que la Flûte traversiere, & une octave au-dessus de la petite Flûte.

Son étendue n'est pas si considérable que celle de la petite Flûte.



Cet instrument ne donne point le *si*♭ aigu; mais il est à remarquer qu'il est le seul instrument à vent qui sépare un son en trois; puisqu'il donne le *mi*♭, le *mi*♮ & le mi ✕.

Les tons les plus favorables à cet instrument, sont ceux de *re* majeur, *la* majeur & mineur, *sol* & *ut* majeur, & *mi* naturel majeur ou mineur.

Quand le Galoubet est acompagné de la Caisse du Tambourin de Provence, il ne faut pas chercher à les accorder ensemble, parce que le son de la Caisse n'est pas assez déterminé pour cela; mais s'il est acompagné du Tambourin à cordes du pays Basque & du Béarn, il faut que ce Tambourin soit accordé sur le Galoubet, & qu'on entende raisonner la tonique & la dominante; ce qui empêche qu'on ne sorte du ton dans lequel on joue, & ce qui rend cet instrument alors très-borné, au lieu que le Tambourin de Provence peut servir dans tous les tons, sans être désagréable à l'oreille.

Gigue

Gigue. (La)

On prétend que c'était une espece de Flûte. Cependant le Dictionnaire de la Crusca, qui en parle d'après le Dante, assure que c'était un instrument à cordes.

Hautbois.

Autrefois on jouait d'une sorte de Haut-bois que l'on appelait *taille de Hautbois*, & qui était d'une quinte plus bas que le dessus, & avait un trou de moins, le huitieme ne se bouchant point. Cet instrument avait deux pieds quatre pouces de long.

Il y avait aussi *la basse de Hautbois* qui avait cinq pieds & onze trous.

Le Hautbois dont on se sert maintenant, a le son plus fort que la Flûte. Sa cavité intérieure est pyramidale, & se termine comme une trompette. Dans l'endroit que l'on met dans la bouche, est une languette composée de deux pieces de roseau jointes ensemble, & qui forment ce qui s'appele une anche.

Le tuyau du Hautbois est percé en sept endroits; & entre le sixieme & le septieme il y a un huitieme trou latéral qui s'ouvre & se ferme avec le petit doigt; le septieme & le huitieme trou se bouchent avec deux clefs: la plus petite est tenue appliquée sur le septieme trou par son ressort, comme à la Flûte traversiere; l'autre clé, qui est plus grande, est toujours ouverte, & ne ferme que comme celle du Basson, lorsqu'on apuie le doigt sur la bascule.

Pour jouer de cet instrument, il faut le tenir à-peu-près comme la Flûte à bec, seulement plus élevé; on bouche ensuite les trous de cette maniere.

L'index de la gauche sur le premier trou.

Le doigt du milieu sur le second.

Le troisieme doigt sur le troisieme.

L'index de la droite sur le quatrieme.

Le doigt du milieu sur le cinquieme.

Le troisieme sur le sixieme.

Et le petit est réservé pour les clés.

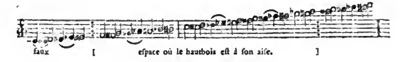
On place l'anche au milieu des levres, on ne l'enfonce que de deux ou trois lignes au plus, & on ne la touche jamais avec les dents.

Il faut fortifier le vent à mesure que l'on monte.

Cet instrument se monte en trois pieces qui entrent l'une dans l'autre, & l'anche fait la quatrieme.

Il porte vingt-un pouces 8 lignes de longueur, sans compter l'anche.

Son étendue est à l'unisson du Violon, & contient deux octaves & quatre demi-tons.



Tons faciles à cet instrument.

Ut, majeur & mineur.
Re, majeur & mineur.
Mi-naturel, mineur.
Fa, majeur.
Sol, majeur & mineur.
La, majeur & mineur.
Si-naturel, mineur.

Voyez l'ouvrage de M. Francœur le Neveu, où tout ce qui regarde cet instrument, est bien détaillé.

Hautbois de Forêt,

Est un instrument fort ressemblant au Hautbois ordinaire, mais dont le son est plus agréable.

Il se démonte en cinq pieces.

1°. Le corps où s'adapte le bocal, & où il y a trois trous, dont le troisieme est composé de deux à côté l'un de l'autre : ce corps entre dans ce deuxieme.

2°. Le corps où sont les deux clefs & trois trous.

3°. Le pavillon dans lequel entre le deuxieme corps.

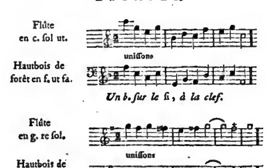
4°. Le bocal recourbé qui entre dans le premier corps.

5°. L'anche qui entre dans le bocal.

Cet instrument a la même étendue que le Hautbois, mais le son en est plus anché, c'est-à-dire moins sonore & plus velouté.

Lorsque l'on veut faire usage de cet instrument dans un Orchestre, il faut observer que la partie soit copiée à la quinte au-dessous du ton dont on a composé le morceau; c'est-à-dire, que si le morceau est en *ut*, il faut copier la partie en *fa*; ou la copier en *ut* si le morceau est en *sol*. — Il faut observer lorsque l'on emploie ces instrumens, que la quinte du ton où l'on travaille ne soit point chargée de bémols, & encore moins de dièses, attendu qu'ils sont très-difficiles à exécuter; il n'en faut faire usage que dans les tons naturels, soit majeurs ou mineurs, ou tout au plus deux ou trois dièses; quant aux tons bémols, on peut les employer jusqu'à quatre à la clef.

EXEMPLE.



On voit par ces deux exemples, qui sont unisson entre la Flûte & le Hautbois de Forêt, que la derniere portée., quoique copiée sur la clef *de sol* sur la seconde ligne, est censée devoir être copiée sur la clef de *fa* troisieme ligne.

Jombarde.

Nom vulgaire de la Flûte du Tambourin, ou Flûte à trois trous, celui par où l'on souffle, celui de la lumiere & celui du pavillon. On couvre celui par où on l'embouche d'un *cannepin* ou cuir fort délié.

Loure.

On prétend que c'était le nom d'un ancien instrument semblable à une Musette.

C'est peut-être ce qui a fait donner le nom de Loure à de la Musique grave, & d'un certain mouvement, destinée à cet instrument.

La Musette.

Instrument à vent & à anche, du même genre que la Cornemuse; excepté que le vent se produit au moyen d'un soufflet attaché au bras droit.

Cet instrument n'est absolument plus d'usage.

On peut voir un détail très-circonstancié & très-satisfaisant de sa structure dans l'Encyclopédie.

On prétend qu'il a été inventé par un nommé *Colin Muset*, Officier de *Thibaud de Champagne*, Roi de Navarre.

Naquaire.

Instrument militaire dont parle Froissart, Livre premier, page 170.

« Le Roi, dit-il, monta à cheval, & fit monter la Reine, les Barons » & Chevaliers, si chevaucherent devers Calais, & entrerent dedans la » ville à foison de Trompetes, de Tabours, de *Naquaires* & de Buccines. »

Il en est aussi parlé dans l'embarquement du Duc de Bourgogne & des Génevois, pour une expédition en Barbarie en 1390.

« Moult grand'beauté & plaisance fut d'ouir ces *Trompetes* & ces » *Claronceaux* retentir & bondir, & autres Menetriers faisant leur métier

» de *Pipes*, de *Chalemelles*, & de *Naquaires*, tant que du son & de » la voix qui en issoyent en retentissoit toute la mer ».

Froissard, *Liv.* 4, *p.* 57.

Le Nibiles.

Instrument des Abyssins, est une espece de Flûte à bec, jointe à une outre dont elle reçoit le vent. On voit que cet instrument ressemble beaucoup à notre Musette. Le mot Nebel en Hébreu, signifie *une outre* ou *une cruche.*

Orgues.

Autrefois le mot *Organum* signifiait en général toute sorte d'instrumens; ainsi qu'on le voit dans le Psaume 136.

Super flumi:a Babylonis, in salicibus in medio ejus, suspendimus Organa nostra.

Polidore Virgile, Liv. 4, ch. 8, assure qu'on ignore l'origine des Orgues, des Horloges & des Cloches.

Les anciens connaissaient les Orgues. Vitruve décrit cet instrument dans le treizieme chapitre de son dixieme Livre. L'Empereur Julien a fait une épigramme à sa louange.

On voit dans la ville Mathéi, à Rome, une figure en bas-relief, sur lequel est représenté un cabinet d'Orgue, dont les soufflets sont semblables à ceux qui servent à allumer le feu, & sont levés par un homme qui est derriere le cabinet; le clavier est touché par une femme. On lit cette inscription :

LAPISIUS C. F. SCAPTIA CAPITOLINUS EX TESTAMENTO FIERI MONUMEN. JUSSIT. ARBITRATUM HEREDUM MEORUM SIBI ET SUIS.

Dans la vingt-huitieme Épître de S. Jerôme, écrite à Dardanus, il décrit un Orgue qui avait douze soufflets & quinze tuyaux, & sa layette était faite de deux peaux d'éléphant. Il ajoute que cet Orgue faisait autant de bruit que le tonnerre, & qu'on l'entendait de plus de mille pas. Il dit aussi qu'il y en avait un à Jérusalem qu'on entendait de la montagne des Olives.

Le premier qu'on ait vu en France, est celui qui fut envoyé à Compiegne en 757, au Roi Pepin, par l'Empereur Constantin Copronyme; cet instrument causa beaucoup de surprise.

Charlemagne, fils de Pepin, en reçut un autre de l'Empereur Michel; Eginard dit que c'était un Orgue hydraulique.

On peut voir dans Vitruve, la description de ce genre d'Orgues; les soufflets se remuaient par la force de l'eau.

Muratori remarque que dans ce même tems, il y avait des Orgues en Italie, & assure qu'on présenta à Louis le Débonnaire, un Prêtre Vénitien nommé Grégoire, qui ayant offert d'en construire un, fut envoyé par l'Empereur à Aix-la-Chapelle pour l'exécuter.

Volstan (*prol. ad vitam Sancti Swithuni*) fait la description d'un Orgue qui avait deux planchers, quatre cent tuyaux, cinquante-deux soufflets, & qui exigeaient soixante-dix hommes pour les faire jouer.

Dans les interdits des Églises, on suspendait la Musique des Orgues.

Le Roman du Brut, fait vers l'an 1155, parle des Orgues.

Moult oïssiez Orgues sonner
Et Clers chanter & orguener.

On peut voir dans l'Encyclopédie la description de l'Orgue, ainsi que la maniere de couler les tables d'étain ou de plomb qui servent à faire les tuyaux.

Les claviers n'ont ordinairement que quatre octaves, auxquelles on ajoute quelquefois le *re*, & même le *mi* ♭ en haut, & le *la* en bas.

Platina fixe l'invention de l'Orgue pneumatique au Pontificat de S. Vitalien, vers l'an 660.

L'Orgue le plus célebre à Rome, est celui de S. Jean de Latran, fait par Luc Blasi de Perouse, par ordre de Clément VIII. Il y en a un très-renommé à Trente, & un à Orviete. Depuis quelques années on a beaucoup perfectionné ceux de Paris, qui l'emportent maintenant sur tous les autres.

Cassiodore a ainsi défini l'Orgue : « C'est une espece de tour composée » de divers tuyaux auxquels le son est donné par le vent des soufflets; » & pour opérer une modulation réglée, on construit en dehors plusieurs » languettes de bois, qui, touchées avec méthode, rendent un chant » agréable ».

Cet inſtrument fut en uſage dans les Monaſteres vers le dixieme ſiecle. Du tems de S. Louis, tous les inſtrumens à vent étaient admis dans l'Office divin. On lit dans les annales de ce Roi (page 223) *comme dévotement il fit chanter la Meſſe, & tout le ſervice à chant & à déchant, à Ogre & à Treble* (à Orgue & à Trompete).

On ne peut pas déterminer dans quelle partie des Offices l'uſage de ces différens inſtrumens était permis, mais on voit que le Synode Provincial de Treves en 1549, défend expreſſément que les Orgues jouent *pendant l'Elévation, & juſqu'à l'Agnus Dei.*

Depuis ce tems la Muſique d'Egliſe s'eſt beaucoup augmentée, & tous les inſtrumens ont été admis dans les Offices ſacrés. Dans le dernier ſiecle les plus grands Princes de l'Europe ſe ſont fait une gloire de compoſer de la Muſique pour l'Egliſe. De ce nombre ſont *Maximilien*, *Charles-Quint*, *Ferdinand III*, &c. On conſerve à Vienne de la Muſique faite par les Empereurs *Léopold* & *Joſeph.* Kirker cite des Litanies, miſes en Muſique par *Philippe IV*, Roi d'Eſpagne. En France, *Henri II*, *Charles IX*, *Henri III* chantaient avec leurs Muſiciens. *Louis XIII* était compoſiteur, & pluſieurs morceaux de lui ſe ſont conſervés.

Dans les interdits des Egliſes, on ſuſpendait la Muſique des Orgues.

Voyez dans l'Encyclopédie l'article *Orgue.*

On peut entendre chez les Jacobins de la rue S. Honoré, un *jeu d'oiſeau* qui fait partie de leur buffet d'Orgue. Ce jeu puerile ne conſiſte que dans un tuyau où il entre une certaine quantité d'eau. Les anciennes orgues ne manquoient pas d'en avoir, mais on les ſupprime aujourd'hui, ou du moins les Organiſtes n'en font pas uſage.

Orgue Hydraulique.

Inſtrument en maniere de buffet d'Orgue, fait de métal peint & doré, qui joue par le moyen de l'eau. On en voyait un à Tivoli dans la ville d'*Eſt*. Voyez la deſcription de ces Orgues dans *l'Hydraulica Pneumatica* de Scot.

Cet inſtrument était connu des Grecs : *Vitruve* en parle Liv. 17, ch. 13, ainſi que *Suetone* & *Sidonius Apollinaris*.

Iſidore a confondu l'*Orgue Hydraulique* avec l'*Orgue pneumatique*.

Orgue portatif.

Au commencement de ce siecle Philippe Testa trouva le moyen de construire un Orgue qui peut aisément se transporter d'un lieu à un autre. On s'en sert à Rome dans l'Eglise de S. Pierre.

Depuis quelque tems on a aussi trouvé le moyen de faire de petits Orgues que l'on soufle avec le pied, & qui ne tiennent pas plus de place qu'une table ordinaire.

Orgue de Barbarie,

Est en grand ce qu'une Serinette est en petit.

Voyez *Serinette*.

Piffaro.

Instrument qui répond à la haute-contre de Hautbois, & que l'on trouve quelquefois en Italie, mais rarement ailleurs.

Saquebute.

Espece de Trompette dont le tuyau s'allonge & se racourcit à la volonté de celui qui en joue, ce qui fait les différens tons. C'est le même instrument que les Allemands & les Italiens appelent *Trombona*. Les Latins l'appelaient *Tuba ductilis*.

La Saquebute a ordinairement huit pieds de long sans être tirée, & peut aller à seize quand elle est déployée. Cependant il y en a de différentes grandeurs. C'est par un anneau de fer qu'on la tire, & qu'on la fait rentrer.

Cet instrument était connu des Hébreux.

Il en est parlé dans Rabelais, liv. 1, chap. 23.

Voici ce qu'il dit: « Ils s'ébaudissaient à chanter musicalement à quatre » & cinq parties, ou sur un thême à plaisir de gorge (*probablement* » *le chant sur le livre*). Au regard des instrumens de Musique il aprint » à jouer du *Luct*, de l'*Epinette*, de la *Harpe*, de la *Flûte d'Allemant*, » & à neuf trous, de la *Viole* & de la *Sacqueboute* ».

Serinette.

Serinette.

Petit Orgue de Barbarie dont on se sert pour apprendre à sifler aux Serins.

Cet instrument est composé d'un soufflet double ou de deux soufflets, d'un sommier où le vent est conduit par un tuyau, & d'un clavier qui fait ouvrir les soupapes en foulant, & d'un cylindre noté qui fait agir les touches.

Une manivelle qui fait tourner une vis sans fin, donne tout le mouvement, lorsqu'on la fait agir.

Son étendue est ordinairement de treize tuyaux, & par conséquent d'une octave.

Le cylindre est noté de façon qu'il est possible de jouer une douzaine d'airs. Chaque fois qu'on en veut changer on tire ou l'on repousse le cylindre, qui est retenu avec un petit vérou de fer. Autant il y a de coches à la tête du cylindre, autant il y a d'airs à jouer, & on peut commencer à tourner la manivelle dès qu'on a assujetti le cylindre avec le petit vérou que l'on fait entrer dans l'une des coches.

Il faut avoir soin de tourner la manivelle d'un mouvement égal.

Serpent.

Instrument à vent que l'on embouche par le moyen d'un bocal. Il est du genre des Cors, & leur sert de basse. Il est à l'unisson du Basson de Hautbois. Sa figure lui a donné son nom. Il est composé de deux pieces de bois de noyer, & couvert d'un cuir mince ou de chagrin.

Cet instrument a six trous qui lui procurent l'étendue d'une dix-septieme.

Le bocal s'emboîte dans une frette de cuivre ou d'argent. Ce col est recourbé; & le bocal est une petite cuvette d'ivoire ou de buis.

On le tient de maniere, que l'index, le doigt du milieu & le troisieme de la main gauche bouchent les trous un, deux & trois; & que les trois mêmes doigts de la droite bouchent les trous quatre, cinq, & six.

L'Abbé Lebeuf, Hiſtoire d'Auxerre, tome 1, page 643, dit que vers l'an 1590, un Chanoine d'Auxerre, nommé Edme Guillaume, trouva le ſecret de tourner un cornet en forme de ſerpent; on s'en ſervit pour les concerts qu'on exécuta chez lui, & cet inſtrument ayant été perfectionné, devint commun dans les grandes Egliſes.

Etendue du Serpent.

A B C

[Tons factices.....] Tons naturels dans l'inſtrument.

C D [Tons factices.]

Cet inſtrument eſt à l'uniſſon du violoncelle, en partant de la quatrieme corde à vuide, qui répond à la note marquée A dans cette étendue. Il faut pour que cet inſtrument puiſſe être employé dans un orcheſtre, qu'il ſoit exécuté par un Muſicien qui ait l'oreille très-juſte, attendu qu'en ſerrant ou lâchant plus ou moins les levres, on hauſſe ou baiſſe la totalité de l'étendue ci-deſſus.

Les deux ſons marqués A & B, qu'on nomme pédales, produiſent des ſons on ne ſaurait plus beaux & plus volumineux. Comme cet inſtrument n'eſt juſte qu'autant que celui qui en joue a l'oreille juſte, il faut que tous les inſtrumens qui doivent exécuter avec lui, s'accordent ſur les notes marquées C & D, attendu que pour donner ces ſons, il faut boucher tous les trous de cet inſtrument. Tous les ſons au-deſſus de la note marquée D, produiſent des ſons ſinguliers & même étrangers qui tiennent à la fois du Cor & du Baſſon, ce qui pourrait faire un très-bel effet dans certains morceaux de Muſique.

On ſe ſervait autrefois du Serpent dans les marches militaires: il eſt aujourd'hui relégué dans les Cathédrales.

Le Pere Merſenne dit que s'il était déplié & droit, il aurait plus de ſix pieds de long.



Estampe tirée de la Danse aux Aveugles Manuscrit du 15e. Siecle). On y voit le Tornebout, et un Instrument circulaire qui nous est inconnu.

Moys. del. M. Pence, Sculp.

Sifflet de Payſan.

Inſtrument dont les Payſans Montagnards accompagnent la Cornemuſe. C'eſt une eſpece de Haurbois d'une ſeule piece.

Sourdeline.

Eſpece de Muſette à-peu-près comme la Zampogne d'Iralie. Elle a quatte chalumeaux avec pluſieurs rrous garnis de boîtes qui ſervent à les ouvrir ou fermer. On en attribue l'invention *à Jean-Baptiſte Riva.*

Taille de Hautbois.

Inſtrument ſemblable au Haurbois, mais à une quinte au-deſſous.

Tornebout.

Inſtrument à venr à dix trous, de l'eſpece du Haurbois. Les Villageois en fonr encore uſage en Anglererre.

Tromboni, en Allemand, *Poſaunen.*

Inſtrument de cuivre jaune. Il y en a cinq.

Canto.
Alto.
Tenor.
Baſſe
Contre-Baſſe.

On s'en ſert beaucoup en Allemagne dans la Muſique d'Egliſe. On peur exécuter tous les tons & demi-tons par gradation preſqu'inſenſible.
La maniere de les écrire eſt la même que pour les voix, & les *Tromboni* ont la même portée.



La contre-basse est d'une quinte plus bas que la basse ordinaire. On ne s'est encore servi à l'Opéra de Paris que de l'*Alto*, *Tenor* & *Basse*.

Cet instrument fait le plus grand effet dans les marches funebres, & en général dans la Musique triste.

Trompe.

Voyez *Cor-de-Chasse.*

Trompete moderne.

Instrument consacré autrefois aux cérémonies religieuses, à donner le signal des évolutions militaires, & que depuis quelques années on a introduit dans les Spectacles, & même dans les Concerts.

Cet instrument se fait ordinairement de cuivre, quelquefois d'argent, de fer, d'étain ou de bois. Il consiste dans l'embouchure, qui est un bocal large d'environ un pouce, quoique le fond n'ait qu'un tiers de cette largeur. Les deux canaux qui portent le vent, s'appelent les *branches*.

Les deux endroits par où elle se recourbe & se replie, s'appelent *potences*; & le canal qui est depuis la seconde courbure jusqu'à son extrémité, s'appele le *pavillon*; les endroits où les branches se peuvent briser & séparer, ou souder, s'appelent les *nœuds*, qui sont au nombre de cinq, & qui en couvrent les jointures.

La Trompete eſt de tous les inſtrumens celui qui a le plus d'étendue, puiſqu'elle peut paſſer quatre octaves, ſi la poitrine de celui qui en ſonne eſt aſſez forte pour cela.

Le ton le plus ordinaire eſt celui de *mi*; on la met en *ut* & en *re* avec des alonges.

Quand on en veut dans le ton de *fa*, il faut les commander exprès, & elles peuvent ſervir dans le ton d'*ut* avec des alonges.

A la guerre il y a huit manieres de ſonner.

Le cavalquet, quand l'armée approche d'une ville ou paſſe à travers.

Le boute-ſelle, quand on veut déloger, ou ſe mettre en marche.

Sonner à cheval ou à l'étendart.

La charge.

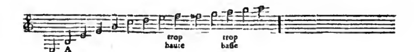
Le guet.

Le double cavalquet.

La chamade.

La retraite.

Etendue de cet inſtrument.



Cette étendue eſt à l'uniſſon du Violon, à partir de la note marquée A, qui répond à la quatrieme corde à vuide.

Cet inſtrument eſt ordinairement en *mi*, c'eſt communément ſon ton le plus haut, il peut être d'un ton plus élevé, mais il faut qu'il ſoit fait exprès. Toutes les fois qu'on le veut employer dans les tons au-deſſous du ton de *mi*, il faut y ajouter des tons, c'eſt-à-dire, allonger l'inſtrument comme on ferait des anciens Cors. On fait actuellement des Trompetes avec des couliſſes dans le genre des nouveaux Cors, ce qui les rend plus faciles à être employés dans les orcheſtres. La maniere de copier pour cet inſtrument, eſt la même que celle dont on fait uſage pour les Cors; c'eſt-à-dire, qu'il faut toujours le copier en *ut*, ſoit qu'on l'emploie dans les tons de *ſol* ou d'*ut*, ou autre; en obſervant ſeulement

d'indiquer au commencement le ton dans lequel on l'emploie. Le ton de *mi* eſt celui dont on ſe ſert dans les marches ou cérémonies militaires, parce qu'il eſt plus aigu.

Trompete rompue.

Inſtrument moderne, composé d'un double canal entrelacé l'un dans l'autre. On la tient avec la main gauche, & la droite ſoutient la partie ſupérieure qui eſt mobile, & qu'on peut allonger ou racourcir à volonté.

Le P. Merſenne dit que les Français l'appelent Saquebute; & que ſi les voûtes étaient placées en ligne droite, elle aurait quinze pieds de long.

Scaſchi Mirot en attribue l'invention aux Egyptiens, ſur ce qu'Apulée ſemble la décrire dans ſon ſecond livre des Métamorphoſes, lorſqu'il parle des ſacrifices qu'on célébrait en l'honneur d'Iſis. Cependant il ne nous reſte aucun monument ancien qui nous repréſente cette Trompete.

Trompete droite rompue.

Inſtrument dont on ſe ſert dans les villages, & qui accompagne ordinairement la Cornemuſe. On inſere plus ou moins une partie dans l'autre, ce qui rend le ſon plus doux ou plus rude.

Trompete de Canne.

Eſpece de chalumeau, fait d'un morceau de roſeau fendu. Il y avait un homme à Paris qui en jouait dans les rues, & qui faiſait le plus grand plaiſir.

Trompete de Courge.

Après avoir percé une courge par en bas & par en haut, on y inſete la partie la plus étroite de la chalemie: le ſon en eſt aſſez agréable. Les Payſans de Gaëte s'en ſervent à la chaſſe & dans leurs fêtes.



Trompette de Canne. Trompette Turque, et Persane. Trompette de la Floride.

La Cornemuse. Espece de Trompette Chinoise. Trompette de Courge.

Marys. del. Chenu. Sculp.

1-4-64
2



1. Trich Varlach. 2. Xilorgano. 3. Grande Guittare Italienne dont les Mendians jouent montés sur des Anes. 4. Violons des Negres. 6. Violon Turc. 6. Trompette marine.

Trompete Marine,

Eſt un inſtrument compoſé de trois tables, qui forment ſon corps triangulaire; elle a un manche fort long, & une ſeule corde de boyau fort groſſe, montée ſur un chevaler, qui eſt fermé d'un côté ſur un de ſes pieds, & tremblotant de l'autre côté, ſur un pied qui n'eſt point attaché à la table. On la touche d'une main avec un archet, & de l'autre on preſſe la corde ſur le manche avec le pouce. C'eſt ce tremblement du chevalet qui lui fait imiter le ſon de la trompete.

Cet inſtrument eſt à-peu-près le même que le Monocorde.

Pour en jouer, on ne fait que la toucher légérement du pouce, ce qui prouve qu'on n'en tire que des ſons harmoniques; car ſi on voulait appuyer le pouce ou les doigts, le ſon ne ſerait plus le même.

Trompete Perſane.

Cette Trompete eſt de la même forme que la Trompete Hébraïque, mais elle eſt plus grande à peu-près du double. La même Trompete ſe trouve près du Gange, dans le Royaume de Maduré.

Trompete de la Floride.

Jacques le Moine la repréſente ainſi dans ſon Hiſtoire de ce Pays:

Elle eſt faite d'écorce d'arbre. Sa longueur eſt d'environ trois palmes, & n'a d'autre ouverture que par les deux bouts.

Dans toute ſa longueur on attache à des fils pluſieurs petites lames d'or, d'argent, ou de métal, dont le bruit augmente l'harmonie de l'inſtrument.



CHAPITRE XV.

Instrumens de Percussion, modernes.

Castagnettes.

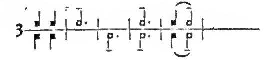
Les anciens se servaient dans leurs danses & dans leurs fêtes de Bacchus, de petites Cymbales semblables à ce que nous appelons aujourd'hui *des Castagnettes*, & dont on voit la figure dans la planche.

Cet usage s'est conservé chez les Maures, les Espagnols & les Bohémiens. De l'Espagne les Castagnettes ont passé en Gascogne, où l'on s'en sert encore pour marquer la cadence, dans les danses les plus gaies & les plus vives.

Cet instrument est composé de deux petites pieces de bois concaves, faites en forme de noix.

Les deux pieces sont attachées ensemble par un cordon passé dans un trou percé à une petite éminence, qui sert pour ainsi dire de manche à la Castagnette. Le cordon se tourne ou sur le pouce, ou sur le doigt du milieu, & alors les autres doigts font résonner les concavités, en les appliquant l'une sur l'autre plus ou moins vîte. Les mouvemens doivent être aussi nombreux qu'il y a de notes dans la mesure. Les habiles joueurs doublent, triplent, &c.

On écrit ainsi la maniere d'en jouer.



En voici l'explication. On marque d'abord la mesure. Toutes les notes dont la queue est en haut, se font de la main gauche; & celles en bas de la main droite. Dans cet exemple on commence par frapper un coup de la gauche, puis de la droite, puis ensemble. On roule de la gauche, on

on roule de la droite, on roule ensemble; enfin on frappe des deux mains, & on roule des deux mains.

L'Encyclopédie donne une clef à cette tablature, mais elle est inutile.

Pétrone attribue aussi l'invention des Castagnettes aux filles de Cadix.

Expectat ut Gaditana canoro
Incipiat prurire choro.

Castagnettes des Turcs.

Ferrari les décrit ainsi :

Veterum Cymbalum sphæra scilicet dimidiata, quæ allisa conjungebatur; & sonum ciebat.

Castagnettes des Cophtes.

En Egypte, les Prêtres des Cophtes schismatiques se servent d'un instrument à-peu-près pareil aux *Castagnettes*, pour célébrer leurs sacrifices. Ce sont de petites plaques de métal qu'on adapte au pouce & à l'index, & en joignant ces deux doigts on les frappe l'une contre l'autre. Cet instrument est appelé *Tnuci* par les Arabes.

Chorobenite.

Instrument en usage sous Charles VI, dont Eustache Deschamps fait mention, page 313.

On croit que c'était un instrument de percussion.

Claquebois.

Instrument de percussion & à touches, composé de dix-sept bâtons qui vont en diminuant.

Le bâton le plus à gauche est cinq fois plus long que celui qui est le plus à droite.

Ces bâtons sont fixés au-dessus d'une boîte quarrée, plus longue que haute : ils ont chacun une fourche, & le méchanisme par lequel on les

fait mouvoir, est à-peu-près celui du Clavecin ou de l'Epinette. L'harmonie de cet instrument pourrait ne pas être désagréable, si on substituait des verges de métaux aux bâtons.

Crotale d'Arménie.

Instrument en usage parmi les Maronites.

Crouma.

Espece de Crotales dont on jouait en Espagne. On les appelle aujourd'hui *Castagnettes.* On les faisait avec des têts de pot cassé, ou avec des os bien nettoyés.

Cymbales des Maronites.

Les peuples de Syrie qui s'en servent, les appellent *Tipia.* Elles sont composées d'une lame ronde, autour de laquelle il y a de petites sonnetes de métal, qui se balancent au bout d'un bâton, & rendent un son fort agréable.

Les Chrétiens en font usage à l'Elévation.

Cymbales d'Arménie.

La Cymbale Arménienne ressemble beaucoup aux autres. On la soutient par deux cordes qu'on passe au centre; & la diversité des sons dépend de la percussion plus ou moins forte des deux parties qu'on frappe.

Le mot latin *Cymbalum* signifie aussi la petite clochette qui appelait les Moines à table.

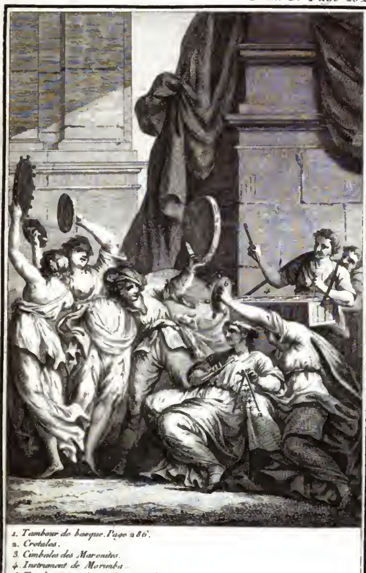
Guimbarde.

Nommée par les Italiens *Spassa penziero*, est un instrument de fer, de la longueur de cinq pouces environ, dont la forme est un triangle arrondi. On le pose sur ses levres, & avec une main on fait aller une petite languette de fer qui est attachée à l'endroit le plus large de la



1. Crotale d'Armenie, 2. Instrument Indien, 3. le Yun-lo Instrument Chinois, 4. Instrument Negre.

Moys. Del. Chenu, Sculp.



1. Tambour de basque. Page 286.
2. Crotales.
3. Cimbales des Maronites.
4. Instrument de Morimba.
5. Tambourin antique. Page 286.
6. Autres Cimbales.

Moreau Del. *Choron, Sculp.*

Guimbarde, & qui étant comme un ressort, & ne touchant à aucune partie de la bouche, résonne entre les dents, & tend des sons assez agréables.

On appelait aussi cet instrument *Rebube*, *Rebute*, *Epinette* ou *Trompe*.

Harmonica.

Il y en a de deux sortes.

La premiere est une planche longue de trois pieds, & large de dix-huit pouces, sur laquelle on range & on assure des gobelets de verre, de différentes grandeurs.

On en mouille les extrémités avec une éponge, & puis après s'être mouillé le plat des doigts du côté de la paume de la main, on frotte légérement l'extrémité des verres en tournant rapidement tout autour, & on en tire des sons charmans. On accorde les verres, soit en les choisissant plus grands ou plus petits, soit en versant de l'eau, ce qui fait baisser le son à mesure qu'on les emplit. Il faut que l'accord soit par demi-tons, ainsi que celui du Clavecin.

L'étendue de cet instrument peut être de trois octaves.

L'autre Harmonica, inventé, dit-on, par le célebre Franklin, est composé d'un cylindre sur lequel on assujettit des vases de verre, faits comme des compotiers, & qui y sont attachés l'un après l'autre. Ce cylindre est placé horisontalement sur deux pieds, & tourne au moyen d'une roue que fait mouvoir une corde attachée au pied de celui qui joue de l'instrument.

Lorsqu'on veut en tirer des sons, il faut mouiller les verres pendant quelque tems avec une éponge en faisant tourner le cylindre; ensuite on se mouille les mains, & on ne fait qu'appuyer les doigts sur les verres dont on veut tirer du son; ils sont accordés par demi-tons, & il est possible de jouer sur cet instrument des morceaux d'exécution; cependant les adagio sont ceux qui réussissent le plus, & il n'est pas possible d'entendre d'harmonie plus douce & plus suave que celle de cet Harmonica. M. Hulmandel, célebre Claveciniste, joue quelquefois de l'Harmonica, & procure le plus grand plaisir à ceux qui sont assez heureux pour l'entendre.

Instrument sacré d'Arménie.

Dans les cérémonies religieuses, les Arméniens ont une espece de cloche de métal qu'ils frapent d'une verge de fer, avec plus ou moins de force. Les Egyptiens en faisaient usage pour honorer Isis & Cybele.

Matraca,

Instrument Espagnol.

Cet instrument est en usage en Espagne & dans le Mexique, surtout pendant la Semaine Sainte, & il fait tant de bruit, qu'étant planté sur le sommet du clocher, on l'entend par toute la ville.

C'est une roue qui a quelquefois six pieds de diamètre, environnée de marteaux de bois, mobile, de maniere qu'en tournant elle frape successivement quelques tables fixes, de même que les dents qui sont à l'entour de la roue.

Elle doit être tournée par un homme très-fort.

Rebube ou *Rebute*.

Voyez *Guimbarde*.

Roue Flamande.

Les enfans, pour se divertir, se servent d'un instrument qui fait beaucoup de bruit, & qu'ils appelent *hets*, *apel*, *pel*, ou *jeu du cercle de bois*, autour duquel il y a beaucoup de petites sonnettes, & au centre un petit tuyau long à-peu-près de trois pieds, qui est attaché par des cordelettes à la circonférence du cercle, ce qui fait une roue de chariot. On insere pour soutenir les cercles, dans le petit tuyau, un bâton qu'on tient à la main, & qui peut avoir un peu plus de quatre pieds de longueur; on le fait tourner sur le pavé, & pendant ce tems-là les sonnetes font un bruit continuel.

Tambour ou *Caisse*.

La *Caisse* est improprement appelée *Tambour*, puisque c'est le nom de

celui qui la porte. Cet instrument militaire est composé d'une planche de bois de noyer épaisse de deux lignes, & large de treize à quatorze pouces, tournée en figure cylindrique. Cette planche se nomme le *fût* ou corps de la caisse. Pour contenir ce *fût* dans sa figure cylindrique, on le garnit en dedans de deux cercles, larges d'un pouce, qu'on appele *contreforces*.

On couvre les extrémités du corps de la caisse de deux peaux de veau que l'on roule étant bien mouillées, sur deux petits cercles larges de six lignes : la peau de dessus, ou de la batterie, doit être plus épaisse, & roulée plus ferme que la peau inférieure ou du timbre.

On fait tenir ces peaux par deux grands cercles de bois de dix-huit à dix-neuf lignes de large, & percées de douze trous, chacun pour passer un cordage de six toises de long, qui sert à bander ou à lâcher les peaux par le moyen de morceaux de bufle long de six pouces & larges d'un pouce & demi, qu'on nomme tirans, dans lesquels on passe ce cordage.

Pour rendre le son de la caisse plus harmonieux, on fait au grand cercle du timbre deux petits trous percés vis-à-vis l'un de l'autre, dans lesquels l'on passe une corde à boyau, que l'on appele timbre; elle tient par en bas à un bouton attaché au corps de la caisse, & en dessus à un espece de piton à vis passé dans un écrou que l'on tourne, pour bander ou lâcher le timbre. Quand le tambour a sa caisse au col, prêt à battre; cet accord se trouve sous sa main gauche.

Les Tambours, après avoir serré les cordes de leurs Caisses, accordent leur timbre de façon qu'il ne rend qu'une vibration par chaque coup de baguette.

La Caisse doit être portée au peu de biais, de sorte que le gros touche le joint de la hanche gauche, & pardevant le bord aboutit aux boutons de l'habit, deux pouces au-dessus du ceinturon; de cette maniere le tambour a la caisse libre pour marcher, & le bras gauche n'est point gêné pour battre.

Il faut tenir la baguette droite serrée à pleine main; c'est-à-dire tous les doigts fermés.

La gauche doit être tenue du pouce, & des deux premiers doigts qui l'embrassent, quoique la baguette soit serrée, afin de pouvoir la mieux enlever.

Les Tambours ont attention en battant, de faire tomber les deux boutons des baguettes au milieu de la peau de la Caisse.

Il faut que leurs bras se remuent avec aisance, sans affecter de faire de trop grands mouvemens, & que leurs poignets tournent également avec liberté (a).

Voici les différentes batteries du Tambour.

1. La Générale.
2. L'Assemblée.
3. L'Appel.
4. Le Drapeau.
5. La Marche.
6. La Charge.
7. La Retraite.
8. La Priere.
9. La Fascine ou la Breloque.
10. Le Ban.
11. L'Ordre.
12. L'Enterrement.

Tambour de Basque.

A-peu-près semblable au Tambour des anciens.

C'est une peau tendue sur un cerceau, dans l'épaisseur duquel on pratique des trous pour placer des grelots & des petites lames de cuivre que l'on fait sonner, en remuant cet instrument de plusieurs façons, & en le frappant, tantôt des doigts, des poings, des coudes, & même des genoux.

Cet instrument est fort ancien, puisqu'on a trouvé des tableaux dans Herculanum, où il est représenté.

Tambours Suisses.

Bouchet, dans ses Annales d'Aquitaine, page 457, parle de la cérémonie qui fut faite pour la rançon de François Premier, & dit : *Redondoit de tous côtés un si grand & merveilleux bruit des Arquebousiers qu'on ne se pouvait ouir l'un l'autre : aussi pour le bruit des Tabourins Suisses qui*

(a) L'Estampe prouve que dans le quatorzieme siecle on jouait à cheval du Tambour, du Rebec & du Cornet.

1-4-64

AIRS SUR LES BATTERIES DES TAMBOURS FRANÇOIS

La Generale

L'Assemblée

L'Appel

Le Drapeau

La Marche

La Charge

La Retraite

La Priere

La Breloque

Le Ban, l'Ordre et l'enterement, n'ont que des Batteries sans Airs.

1-4-64 2



Tambour Chinois. Tambour Persan. Tambour Affriquain.

Tambour Lappon. Tymballes militaires. Tambour Européen.

Marye, del. Chenu, Sculp

1-4-64



Harpe Rebec, et Timpanon ; tirés d'un manuscrit de la Bibliotèque du Roi, ecrit avant l'an 1300.



Tambour Rebec, et Cornet joués à cheval. Tirés du même manus: crit N.° 995.

Mirys, del. Chenu, Sculp.

étoient avec les gens de pied françois, ensemble des Fibres, Trompettes, Clarons & autres instrumens démonstratifs de joie.

Ces Tambours étaient apparemment plus bruyans que les nôtres; mais nous n'avons rien pu découvrir à ce sujet.

Tambour des Lappons.

Il est formé de bois creusé, de figure ovale, & couvert d'une membrane bandée par des nerfs teints de rouge. Il y a sur cette membrane beaucoup de figures de leurs fausses divinités, & de divers animaux. On le tient de la main gauche, dans le tems qu'on le frappe de la droite avec un marteau d'os, long de six doigts.

Tambour des Nègres.

C'est un tronc d'arbre creusé & couvert du côté de l'ouverture, d'une peau de chevre ou de brebis assez bien rendue. Quelquefois ils ne se servent que de leurs doigts pour battre; mais plus souvent ils emploient deux bâtons à tête ronde de grosseur inégale, & d'un bois fort dur & fort pesant; tel que le pin & l'ébene. La longueur & le diametre des Tambours sont aussi différens, pour mettre de la variété dans les tons. On en voit de cinq pieds de long & de vingt ou trente pouces de diametre. Mais en général, le son en est mort, & moins propre à réjouir les oreilles ou à réveiller le courage, qu'à causer de la tristesse & de la langueur. Cependant c'est leur instrument favori, & comme l'ame de toutes leurs fêtes.

A Bissao, cet instrument s'appele *Bontalon.*

Tamboula.

Instrument des Nègres de l'Amérique, servant à marquer la cadence, lorsqu'ils dansent le *caliuda*: c'est une espece de gros Tambour. Le son, quoique sombre & lugubre, s'entend de loin. La maniere de s'en servir est de le coucher par terre, & de s'asseoir dessus les jambes écartées. Alors on frappe la peau du plat des deux mains.

Tambourin de Gascogne.

Instrument à cordes fort en usage en Gascogne & dans le Béarn. C'est un long coffre de bois sur lequel sont montées des cordes de laiton que l'on frappe avec une baguette tenue par la main droite, & de la gauche on joue de la petite flûte nommée *Galoubet.*

Tambourin de Provence,

Est une longue caisse presque triple du Tambour ordinaire, mais d'un diametre plus petit. On s'en sert beaucoup en Provence & en Languedoc. On l'attache au bras gauche, & pendant qu'on joue du Flûtet avec la main gauche, on bat le Tambourin avec une petite baguette tenue par la main droite.

Cet instrument ne doit pas être confondu avec le Galoubet des Languedociens. Le *Galoubet*, (mot Languedocien) n'est en usage qu'en Languedoc & en Gascogne; il a plusieurs trous, & le Flûtet n'en a que trois.

Le Flûtet demande pour le jouer, un artifice particulier, qui en fait un instrument différent de toutes les sortes de Flûtes à bec, n'ayant que trois trous; le son le plus grave est *re*, les trois trous étant bouchés: en ouvrant le trou le plus bas on a *mi*; le suivant donne *fa* ✱, & le dernier *sol* ✱.

L'artifice, pour avoir des sons ultérieurs, consiste à souffler d'une certaine maniere, en bouchant tous les trous, & l'on fait *quinter* l'instrument, c'est-à-dire, qu'il sonne *la*; en ouvrant successivement les autres trous, on a *si*, *ut* ✱: & pour avoir l'octave, on rebouche encore les trous, & l'on fait *octavier* l'instrument comme sur la Flûte traversiere, en soufflant plus fort que pour faire quinter. C'est sans doute la grande difficulté de cet instrument qui empêche qu'il ne soit plus connu dans d'autres Provinces, sur-tout quand on tire vers le nord, où l'adresse manque un peu.

Triangle,



Cette Estampe est tirée d'un Manuscrit de la Bibliotèque du Roi N°. 1260 lécriture est du 16.e Siecle. On y voit une Mandoline à 4 Cordes, une Harpe un Haut-bois, une Guitarre, une Vielle, et un Instrument qui nous est inconnu.



Cette Estampe tirée du Livre intitulé **la Danse aux Aveugles** *n'a été reportée ici que parce qu'on y trouve le Cornet ancien, et le Tambour pareil au nôtre ainsi que le Galoubet. Ce Livre a été composé sous Charle V. Le sujet est la Mort faisant sa ronde, et frappant les objets qu'elle trouve sur son passage, ils se précipitent aussitôt dans le Tombeau. C'est Atropos qui porte la Baniere.*

Moys. del *Dorgez Sculp.*



Tambour. Rebec. Petites Timballes.
Tiré d'un manuscrit de la Bibliotèque du Roi écrit dans le 13e Siecle.



Tambour de Basque. Tambour. Clochettes, tirés du même manuscrit.

Moye. del. Choau, Sculp

Triangle.

Inſtrument de fer ayant trois côtés. Celui qui en joue le ſoutient par un petit anneau ſtable qui eſt poſé à ſa partie la plus élevée, & bat les trois côtés avec une petite baguette de fer. Dans le côté d'en bas qui eſt horiſontal, on met quelquefois des anneaux de fer, roulans, qui augmentent le ſon par leur frémiſſement.

Le Trich Varlach.

Les Napolitains donnent ce nom à un inſtrument que la lie du peuple a inventé. Il eſt compoſé de trois marteaux, un peu creuſés du côté qu'on les frappe. On les inſere dans deux traverſes, de maniere que le marteau du milieu ſoit immobile, & que les deux autres de côté puiſſent frapper en ſe mouvant ſans celui du milieu.

Tymbales.

Ce ſont deux demi-globes d'airain couverts de peau, qu'on frappe avec de petites baguettes de huit à neuf pouces, faites en forme d'un marteau rond. Le ſon en eſt triſte & ſourd. Lorſqu'elles ſont trop petites elles ſont criardes, & graves quand elles ſont trop grandes.

L'accord eſt à la quarte, & on monte de la dominante à la tonique. La peau de la Tymbale eſt tenue par le moyen d'un cercle de fer, & pluſieurs écrous attachés au corps de l'inſtrument, avec un pareil nombre de vis que l'on monte & démonte à volonté, pour hauſſer ou baiſſer le ton.

Tymbales Turques.

On ſe ſert de ces Tymbales, principalement dans les noces, lorſque l'épouſe ſe rend à la maiſon de ſon époux. Un eſclave la porte ſur ſes épaules, pendant que le Tymbalier en joue.

Tymbales Perſanes.

Eſpece de petits Tambours faits de métal, & couverts de peaux de bœufs, qui étant frappés à propos, rendent une harmonie agréable. Celui qui en bat, les attache à ſa ceinture.

Zil.

Inſtrument de Muſique militaire, dont on ſe ſert dans les armées des Turcs. Ce ſont deux baſſins de cuivre que l'on frappe l'un contre l'autre, & parfaitement reſſemblans aux Cimbales, nouvellement établies dans notre Muſique militaire.

CHAPITRE XVI.

Inſtrumens à Cordes, modernes.

Alto Viola.

VOYEZ *Quinte.*

Amphicordum;

Ou Lyre Barberine, inſtrument inventé par *Jean Doni.* On en trouve la deſcription dans ſes Œuvres.

Archicembalo.

Inſtrument inventé par Don Nicolas Vicentini de Vicence, par le moyen duquel il ſe flatte de donner un traité parfait de Muſique. Cet inſtrument n'eut point de ſuccès en 1557.



1 Instrument appellé Accord *en Italie ou* Amphicordum .
2 Violon Persan .
3. Tymballes Persannes .
4. Castagnettes des Cophtes Page 281 .
5. Tambour affricain Page 287 .
6. Castagnettes des Turcs . Page 281 .

Maris, Del . *Chenu, Sculp.*



Pandore. *Calissoncini, Italien et Turc.* *Guittare Allemande*



Teorbe d'Italie ou Cithare. *Archiluth.* *Psalterion Persan.*

Archiluth.

Espece de Luth, ayant ses cordes étendues comme celles du Théorbe; & ayant deux manches comme lui. Son accord est le même, & toute la différence qu'il y a entre ces deux instrumens, c'est que les grosses cordes de l'Archiluth sont doublées d'une petite octave, & les minces d'un unisson.

Les Italiens s'en servent encore dans leurs basses d'accompagnement.

Banzas.

Instrument des Nègres d'Amérique, est une espece de Guittare à quatre cordes.

Baudose.

Espece d'instrument de Musique à plusieurs cordes, dont Aimery du Peyrat, Abbé de Moissac, fait mention dans une vie de Charlemagne, manuscrite, n° 1343, à la Bibliothéque du Roi.

Calissontini (a).

Espece de Mandoline, dont le manche a quatre ou cinq pieds de longueur, & dont on se sert beaucoup dans le Royaume de Naples & dans le Levant.

Voyez *Mandoline.*

Auguste fit transporter à Rome deux obélisques qui avaient été élevés dans Héliopolis, ville de l'Egypte, par le Roi *Sesostris*, environ 400 ans avant le siege de Troye. Une d'elles fut placée dans le grand Cirque, & l'autre dans le Champ de Mars. Cette derniere, la plus grande des deux, fut renversée & brisée en trois morceaux dans le sac de Rome, ar-

(a) Autrement dit *le Caloçoncini.* On dit que cet instrument n'a de longueur que dix-huit pouces de long; les sieurs *Merchi*, freres, en ont joué ici au Concert spirituel vers l'an 1756, avec beaucoup de succès. Cet instrument n'avait que deux cordes,

rivé en 1527, lorsque cette ville fut emportée d'assaut par les soldats du Connétable de Bourbon qui y perdit la vie.

Parmi les hiéroglyphes dont cet obélisque est chargé, on distingue un instrument à deux cordes, absolument semblable au Calissoncini.

On peut en voir la figure exacte dans la planche.

Cheorette.

Instrument champêtre dans le genre de la *Turlurette*, fort en usage sous Charles VI.

Voyez *Eustache Deschamps*, page 311.

Chiphonie.

Instrument en vogue sous Charles VI.

Eustache Deschamps en parle, page 313.

On croit que c'était un instrument de percussion, fait comme une espece de Tambour, percé dans le milieu comme un crible; on le frappait des deux côtés avec des baguettes.

Ducange rapporte des citations qui semblent prouver que c'est un instrument à vent.

Nos anciens Poëtes ont aussi appelé cet instrument *Cysoine*, *Sifoine*, *Symphonie*.

Il paraît par une anecdote de la vie de *du Guesclin*, que cet instrument n'avait pas une grande considération, ou du moins qu'au quatorzieme siecle il étoit tombé dans le méptis. Le Roi de Portugal, dit l'Historien, avait deux Ménétriers qu'il estimait & vantait beaucoup. Il les fit venir, & ils jouerent de la Cysoine; mais le Chevalier *Mathieu de Gournay* se moqua d'eux, en disant que ces instrumens, *en France & en Normandie, n'étaient qu'à l'usage des mendians & des aveugles*, *& qu'on les y appelait instrumens truands.*

Il est aussi parlé de la Symphonie (instrument) dans la Bible.





Echelle de dix Pouces.

On croit que les deux Obelisques de Rome aportés d'Egypte, ont été érigés à Héliopolis par SESOSTRIS, près de 400 ans avant la guerre de Troye. Ce fut Auguste qui les fit transporter; l'un fut placé dans le grand Cirque, et l'autre dans le Champ de Mars. Celui là est couché par terre, et cassé en trois morceaux. Il fut abattu en 1527 dans le sac de Rome par le Connétable de Bourbon.

C'est sur celui là qu'est représenté un instru-ment de Musique à deux cordes, semblable au Calissoncini. Nous en donnons ici la représentation avec son Echelle.

Choron.

Etait un instrument à cordes, & probablement celui que les Hébreux nommaient le chœur.

L'Auteur de la vie de Louis III, duc de Bourbon, mort en 1419, dit qu'on lui trouva le corps ceint, par pénitence, d'une corde à fouet, & d'une corde de *Choron.*

Colachon.

Instrument qui n'est plus d'usage : il n'avait que trois cordes, quelquefois deux; sa grandeur était de près de cinq pieds. On l'accordait de plusieurs façons, mais la plus usitée était d'octave en quinte. Sa forme ressemblait au Luth.

Contrebasse.

Instrument infiniment plus gros que le Violoncelle, mais du même genre, & qui fait les tons les plus graves dans les concerts.

Il y en a de trois especes : à trois cordes, à quatre & à cinq.

On les accorde différemment.

à trois cordes......	*sol*, *re*, *la*, chanterelle.
à quatre	*fa*, *sol*, *re*, *la*. *sol*, *re*, *sol*, *ut*.
à cinq	*mi*♭, *la*, *re*, *sol*, *ut*. *fa*, *la*, *re*; *fa*✱. *la*.

Guittare.

Instrument à cordes de boyau que l'on joue en pinçant ou en battant les cordes avec les doigts, & que l'on tient dans la même position que le Luth, le Théorbe, &c. Sa forme est aplatie, son manche a dix touches & cinq cordes, dont quatre doubles; sçavoir, deux à l'unisson, & deux

avec octaves. La chanterelle est seule. Les cordes sont attachées à un chevalet, élevé de deux lignes sur la table, & sont supportées par un fillet au bout du manche, où elles sont arrêtées par des chevilles tournantes dessous le manche.

Les anciennes Guittares n'avaient que quatre cordes, mais depuis cent ans environ, on en a ajouté une cinquieme. Son accord, à commencer par la chanterelle, est *mi*, *si*, *sol*, *re*, *la*; & son étendue, depuis le *la* d'en bas jusqu'au plus haut ton de la chanterelle, est d'environ quatre octaves.

Cet instrument a peu de son, mais il a beaucoup de ressources du côté de l'harmonie. Ce qui rend le manche difficile à bien connaître, & à parcourir, par son étendue, est le renversement des accords qui s'y trouvent comme sur le clavecin, & dans tous les tons; aussi la tablature est-elle la clef de cet instrument pour en connaître les vraies positions & leur complication, vu la quantité de notes semblables qui peuvent tromper l'écolier, qui peut-être les fait chercher fort loin, lorsqu'elles sont sous ses doigts; ce qui empêche alors la liaison des sons, & met de la sécheresse dans le toucher.

Le caractere de la Guittare est l'harmonie, & des tournures fines & légeres. Le beau toucher vient de l'à-plomb de la main gauche, & de celui de la main droite qui doit joindre la finesse & le détaché dans le pincé.

On ne doit s'en servir que pour jouer seul, ou pour accompagner une voix.

On ignore l'origine de la *Guittare*. On dit que nous la tenons des Espagnols, qui la tenaient peut-être des Maures. Ce qu'il y a de sûr, c'est que de tems immémorial, cet instrument est en vogue en Espagne, & sert sur-tout dans les sérénades, espece de concert nocturne fort à la mode dans ce pays, & qui a dû son origine au caractere tendre & galant de cette nation mélancolique, & à la beauté des nuits dont on jouit dans ce climat si chaud. Pendant la plus grande partie de l'année on ne commence à respirer que vers le coucher du soleil; & la fraîcheur des nuits vient dédommager des ardeurs brûlantes dont on a été dévoré pendant les jours.

La tablature est la méthode dont on se sert pour écrire la Musique des

1-4-64



Harpe antique, qui prouve qu'on jouoit alors de cet Instrument à rebours.

Joueuse de Flute double antique d'après Boissart.



Orphée d'après un antique de Maffei.
Ce Tableau prouve l'antiquité du Violon qu'on appelloit alors une Lyre.

inſtrumens que l'on pince, on peut voir ce que nous en avons dit, Livre troiſieme, chapitre 27.

On peut voir auſſi dans l'Encyclopédie, le tableau du manche de la Guittare; il ſerait ſuperflu de répéter ici tous les détails qu'on y trouve.

La Guittare s'appelait *Guiterne* vers le onzieme ſiecle, & n'eſt nommée Guittare que depuis le dernier ſiecle.

La Guitare eſt fort en uſage chez les Turcs & chez les Perſans; elle leur eſt venue de l'Arabie, où elle eſt connue de toute antiquité.

Gaſpard Sanz, habile compoſiteur, dit, dans ſon traité de la Guittare, qu'il avait vu un Joueur de cet inſtrument jouer d'une Guittare à une ſeule corde, de maniere qu'il ſemblait entendre pluſieurs inſtrumens différens. Cela n'eſt pas plus croyable que la Lyre à trois cordes dont parle Plutarque.

Harpe.

Fut appelée Cynnira par les Latins.

On dit que les Miſiens l'inventerent.

Il y en a de pluſieurs eſpeces.

En Italie on en voit de cinq pieds, avec trois rangées de cordes, ce qui fait en tout ſoixante-quinze, que l'on pince avec les deux mains, l'une oppoſée à l'autre.

Ferrari croit que la Harpe eſt l'ancien inſtrument appelé *Sambuca.*

Les Harpes d'ivoire à ſept cordes, & les Luths, étaient d'abord particulieres & propres aux Grecs qui en perdirent l'uſage, mais les Romains les conſerverent toujours dans les ſacrifices.

Voyez *Denys d'Hal.*, Liv. 7, ch. 13.

Celle dont on joue maintenant en France a environ quatre pieds & demi de haut, & a de trente à trente-ſix cordes.

Sept pédales dont on la ſerre quand on veut, hauſſent d'un demi-ton toutes les octaves d'un ton, au moyen d'un mécaniſme d'acier, qu'on appele *les pompes*, & qui donne la poſſibilité à cet inſtrument d'être joué dans tous les tons.

On peut voir dans l'Encyclopédie le détail de ce méchaniſme ingénieux.

Au-delà des ruines de Thebes Egyptienne & un peu au nord-oueſt, on trouve pluſieurs montagnes où l'on a creuſé d'immenſes cavernes, qui

étaient, suivant la tradition, les sépulcres des premiers Rois de Thebes. La plus considérable de ces cavernes contient un grand sarcophage de granit, qui n'a que son couvercle de rompu. Dans l'entrée du passage qui y conduit, il y a deux panneaux, un de chaque côté; sur celui qui est à droite, est la figure du *Scarabeus Thébaicus*, que l'on croit avoir été le hiérogliphe de l'immortalité; sur l'autre est un crocodile. Cette indication suffira pour reconnaître cette grotte, lorsqu'on voudra l'examiner par soi-même. Tout au bout du passage, à gauche, est une figure peinte à fresque, d'un homme jouant de la Harpe, & fort bien conservée. Il est vêtu d'une tunique telle que les hommes les portent encore en Nubie, & les femmes en Abissinie. Elle semble faite d'une mousseline blanche avec des bandes rouges fort étroites. Elle descend jusqu'aux chevilles de ses pieds qui sont nuds, & sans sandales, son col & ses bras sont aussi nuds; ses manches larges & longues sont plissées sur ses coudes; sa tête est rasée de très près. Il paraît gros, âgé d'à-peu-près cinquante ans, & du noir le plus beau parmi les Egyptiens.

Sa main gauche est placée sur la partie la plus haute de la Harpe, comme si elle faisait un harpégement, tandis que le corps penché il porte sa main droite sur les plus basses, & semble annoncer qu'elle va rejoindre l'autre avec la plus grande vîtesse.

En supposant que le joueur de Harpe ait cinq pieds dix pouces, l'instrument doit avoir environ six pieds & demi. Il paraît se soutenir de lui-même sur sa base, & a treize cordes, dont la longueur, la force, & la liberté avec laquelle on les manie, prouvent bien qu'elles sont faites d'une autre maniere que celles de la Lyre.

Cette Harpe, paraît être du plus beau fini & de la plus grande élégance; probablement Sesostris ne l'a fait peindre dans le tombeau de son pere, que comme un monument de la supériorité que l'Egypte avait alors sur toutes les nations conquises par ce grand Roi. Si *Sesostris* est le même que *Sesac* (ainsi que le croit Newton), c'était vers ce même tems que David jouait d'une Harpe qui n'avait que dix cordes, & qui devait être fort petite, puisque ce Prince dansait devant l'Arche en même tems qu'il jouait de cet instrument.

De toutes les Harpes qui nous sont restées de l'antiquité, soit entieres ou par fragment, celle qui approche le plus de celle-ci, est une Harpe

que

1-4-64



Tableau peint à fresque dans un Tombeau qu'on soupçonne être celui du pere de Sesostris, *dans les Ruines de* Diopolis, *près celles de Thebes en Egypte.*
Tiré de l'Histoire de la Musique par M.r Burney.

que l'on voit fur un bas-relief dans le *Cyreanicum* de Prolémaïs, ville bâtie par Prolémée Philadelphe, excepté qu'elle a quinze cordes ou deux octaves completes, & que fa forme eft abfolument triangulaire. Sa bafe eft arrondie à-peu-près comme une tête de bélier, ce qui fait peut-être allufion à fon origine Thébaine (*a*); car cette Harpe eft la feule de toutes les Harpes Greques que nous connaiffions, qui ait un auffi grand nombre de cordes.

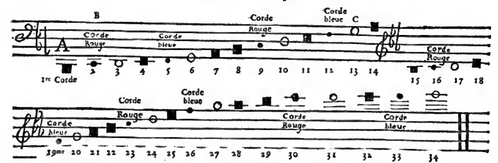
Vers le quatorzieme fiecle il y avait des Harpes à vingt-cinq cordes. On lit dans un Manufcrit du Cabinet du Roi (n° 7221, folio 163), une piece intitulée : *le dit de la Harpe*. Le Poëte y compare fa Maîtreffe à la Harpe, qui, dit-il, a vingt-cinq cordes; & après avoir fait l'éloge de cet inftrument, qui fut, felon lui, celui dont jouaient David, Orphée & Apollon, il dit que la premiere corde eft *bonté*, la feconde *gaieté*, la troifieme *douceur*, la quatrieme *humilité*, &c.

Là-deffus le Poëte fait des differtations fur toutes les vertus de fa Maîtreffe.

Voici le commencement de cette piece.

(*a*) Je ne puis trop bien ma Dame comparer
A la Harpe, & fon corps gent payer
De vingt-cinq cordes que la Harpe ha,
Dont Roi David par maintes fois harpa.

Etendue de la Harpe.



(*a*) Le Bélier étoit confacré à cette ville.

Cet instrument est ordinairement composé de trente-quatre cordes; en commençant par le *si*♭ (au-dessous de l'*ut* à vuide de la basse) jusques & compris le *sol* qui se fait en haut du manche sur la chanterelle du violon.

La note marquée *B* est l'unisson de l'*ut* à vuide du violoncelle, & la note marquée *C* est à l'unisson du *sol* à vuide du Violon.

Toutes les cordes de la Harpe ont chacune une pédale (à l'exception du *si*♭ marqué *A*) lesquelles servent à hausser chacune de ces cordes d'un demi-ton, tant pour faciliter les différentes modulations, que pour pouvoir faire usage de cet instrument dans les différents tons, quoiqu'il soit ordinairement accordé en *mi*♭ tierce majeure, tel que l'étendue ci-dessus est copiée; lorsqu'on veut l'employer dans d'autres tons, alors on arrête les pédales, ainsi que le nouveau mode l'exige; c'est-à-dire, qu'on met les notes *dièses* ou *bémols* qui entrent dans le ton où l'on doit jouer. Par exemple si le ton du morceau est en *sol* tierce majeure, on met les pédales du *si*, du *mi* & du *la*, qui naturellement sont *bémols*, afin d'élever ces trois notes d'un demi-ton, & l'on met la pédale sur le *fa*, afin d'élever cette note d'un demi-ton, étant la note sensible du mode de sol: & comme la modulation donne souvent des *ut* ✕; alors on les ajoute lorsqu'il en est besoin, sans cependant les arrêter comme les quatre autres pédales: il en est de même pour tous les autres tons.

Toutes les notes quarrées de cette étendue, sont toutes notes bémolisées sans le secours des pédales. Tous les *ut* sont ordinairement en cordes rangées, & tous les *fa* en cordes bleues; voyez l'étendue ci-dessus.

Les cadences se font sur cet instrument en pinçant alternativement deux cordes qui se suivent. Il faut lorsque l'on travaille pour cet instrument, éviter tous les modes où il entre beaucoup de ✕ ou ♭, sur-tout dans le courant du morceau, parce qu'alors les ✕ ou ♭ (qu'on peut dire accidentels) ne se font qu'en mettant les pieds sur les pédales, & ne peuvent être arrêtées comme celles qui appartiennent au ton primitif.

Les tons favorables à la Harpe, sont ceux où il entre peu de dièses ou de bémols, tels que

Le *mi* naturel, tierce mineure.

Le *mi* bémol, tierce majeure.

1-4-64
2



1. Guitare. 2. Luth. 3. Théorbe.

Moreau del. Chenu Sculp.

Le *sol*, tierce majeure ou mineure.
Le *fa*, tierce majeure.
Le *si* bémol, tierce majeure.

Luth.

Le corps du Luth & celui du Théorbe sont à-peu-près les mêmes. Son manche est plus large, & garni de dix touches, & de onze cordes, dont neuf sont doubles, trois à l'unisson, & six à l'octave, ce qui fait vingt en tout. Les deux premieres ou chanterelles sont simples. La tête de l'instrument est renversée, ce qui le rend difficile à accorder. Les basses exigent qu'on les accorde suivant les tons dans lesquels on joue; inconvénient qui peut être sauvé plus facilement que sur le Théorbe par la construction du manche.

Des trois principaux instrumens pincés (le Luth, le Théorbe, la Guittare), le Luth est le plus étendu dans les dessus; les sons en sont tendres & touchans, lorsque l'on observe la façon d'en bien jouer, qui vient de l'à-plomb de la main gauche, & de beaucoup de moëleux dans le pincé de la main droite; car si l'on force, ce n'est plus le même instrument. Il est plein de ressources pour les pieces & pour l'accompagnement. La tablature est aussi nécessaire pour le Luth que pour le Théorbe & la Guitare.

Il y a plus de six cent ans que cet instrument est connu en France; nous en avons des preuves certaines par la Planche ci-contre.

M. de Strozzi jouait excellemment du Luth. Henri II lui fit jouer la Gaillarde & les Canaries, qu'il fit danser au Comte de Brissac. *Brantôme*, *pag.* 427.

Lyre Moscovite.

Les Moscovites font un instrument rauque, en maniere de Lyre antique de cinq ou six cordes, grosses comme celles des raquettes, qu'ils pincent en guise de Luth. *Laboureur*, Voyag. p. 200.

Mandoline.

Cet instrument est dans le genre du Luth & de la Guittare, plus petit que tous deux, rond comme le premier, & le manche semblable au second.

La Mandoline se tient de la main gauche, comme le Violon, & l'on prend la plume avec laquelle on tire du son des cordes, avec l'extrémité du pouce & de l'index de la main droite; mais il faut que l'index soit toujours au-dessous du pouce, sans serrer la plume ni trop ni trop peu; ensuite on pose le plat du bras sur la Mandoline, en le jettant un peu en dehors, & faisant attention que le jeu du poignet ne soit point gêné; & qu'aucun des doigts ne soit tendu ni roide, parce que le moindre doigt tendu roidirait le nerf du poignet, & par conséquent tout le poignet.

La Mandoline n'a que quatre cordes qui sont accordées comme le violon. En Italie il y a des Mandolines à trois cordes, d'autres à cinq, dont l'accord varie suivant les différens Maîtres. Nous n'entrerons point dans tous ces détails, & nous conseillons de consulter, pour la Mandoline Française, la méthode de M. Denis, qui nous a paru bien faite.

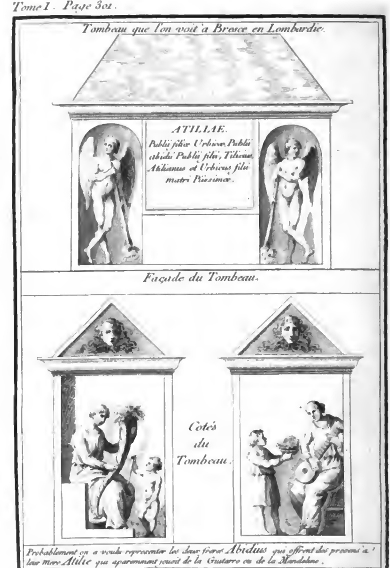
Mandore.

Celle des anciens était montée de quatre cordes, dont la chanterelle servait à jouer le sujet; on la pinçait avec l'index, auquel on attachait une plume, au lieu de *plectrum* ou *pecten*. Les trois autres cordes étaient deux octaves de la quinte en dessus, & l'octave de la tonique.

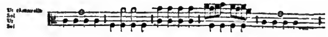
Ut, chanterelle.
Sol, premier octave en dessous de la quinte en dessus.
Ut, octave de la tonique.
Sol, second octave de la quinte.

On les frappait seulement avec le pouce & autant de fois qu'il y avait de tems dans la mesure, c'est-à-dire, quatre fois dans la mesure à quatre,

1-4-64
2


Tombeau que l'on voit à Bresce en Lombardie.
ATILIAE.
Publii filiæ Urbicæ, Publii
Abidii Publii filii, Tilicus,
Atilianus et Urbicus filii
matri Piissimæ.
Façade du Tombeau.
Cotés
du
Tombeau.
Probablement on a voulu representer les deux freres Abidius qui offrent des presens a leur mere Atilie qui aparemment jouoit de la Guitarre ou de la Mandoline.

& trois dans celle à trois, quand même le chant de la chanterelle n'aurait fait sonner qu'une note dans la mesure.



Horace nous l'apprend dans le *Livre* 4, ode 5, vers 35.

> *Lesbium servate pedem, meique*
> *Pollicis ictum ;*

« Observez avec soin la cadence des vers saphiques, & accordez vos voix sur la » mesure que vous prescrit mon pouce ».

La Mandore dont on joue maintenant, est une espece de Luth, longue d'un pied & demi, & montée de quatre cordes accordées comme l'ancienne Mandore. Quelquefois on l'accorde différemment & on y ajoute une ou plusieurs cordes (*a*).

Manicorde, *Claricorde* ou *Manicordion*.

Instrument en forme d'Epinette.

Il a cinquante touches en soixante-dix cordes qui portent sur cinq chevalets; dont le premier est le plus haut, & les autres vont en diminuant. Il y a vingt cordes doubles à l'unisson dans les basses.

Scaliger dit que le Claricorde est plus ancien que le Clavecin & que l'Epinette, mais il ne lui donne que trente-cinq cordes.

En général c'est le même instrument que l'Epinette, mais dont le son est étouffé, parce que les sautereaux sont plus garnis de drap.

Metsang.

Instrument fort en usage chez les Persans. Il est ainsi nommé parce qu'il n'a que deux cordes. C'est une espece de Pandore.

Sady en parle dans le troisieme chapitre du *Ghulistan*.

« L'agréable chanteur est celui qui par la douceur de ses chants peut

(*a*) L'Estampe représente un tombeau que l'on voit à Bresse. Une des figures tient un instrument qui peut être une Guittare, une Mandoline, ou plutôt une Mandore.

» suspendre le cours des ruisseaux, arrêter l'aîle de l'oiseau qui vole; » il subjugue, il entraîne par son talent le cœur des hommes, & les » sages font leurs efforts pour être admis à sa société. »

Chanson.

« Mon oreille est charmée par un son agréable; qu'il est digne d'être admiré, » celui qui pince *le Metsang*! ô qu'une voix également douce & sonore » flatte l'oreille de ceux qui boivent de douces liqueurs dès le lever de » l'aurore; une belle voix est préférable à un beau visage. La beauté est la » parure du corps, mais les beaux sons sont la force de l'ame ».

Pandore.

Instrument ressemblant au Luth, & dont le chevalet est oblique, de façon que les cordes sont inégales dans leur longueur; elles sont de métal.

On prétend qu'il tire son nom de Pan qui l'a inventé.

Le nombre de ses cordes est le même que celles du Luth; ses touches sont de cuivre comme au Sistre, son dos est plat comme à la Guittare. Varron, Isidore, & plusieurs autres anciens ne lui donnent que trois cordes, ce qui l'a fait appeler quelquefois *Trichordum.*

Psalterium.

Plusieurs interprètes ont prétendu que ce n'était pas un instrument véritable, mais seulement une certaine harmonie produite par la voix & par le son.

Joseph assure que c'était un instrument composé de douze cordes, & qu'on en jouait avec les doigts.

S. Hilarion, Didyme, S. Basile & Eutime disent que c'était un instrument excellent, & le plus parfait de tous.

S. Augustin nous dit que celui qui en sonnait le tenait dans ses mains; que la partie appelée *testudo*, c'est-à-dire, la partie convexe où le son se réfléchit, était en dessus, de la même maniere qu'elle est en dessous dans la Lyre.



1. Lituus pour la Cavalerie des Romains.
2. Cor de Chasse antique.

1. Pandore. 2. Psalterion. 3. Vielle.

S. Jérôme lui donne une forme quarrée avec dix cordes.

D'autres croient que cet instrument était le même que le Nablium dont Ovide parle.

> *Disce etiam duplici genialia Nablia palma*
> *Verrere : conveniunt dulcibus illa jocis.*
>
> Art d'Aimer, Liv. 3, v. 326.

Ce qu'il y a de plus apparent, c'est que le Psalterium & la Harpe différaient fort peu pour la forme qui ressemblait au delta grec Δ ou à un triangle, dont la base en jouant était paralele à l'horison, & dont les deux côtés montant obliquement se réunissaient au sommet; dans l'un des deux côtés il y avait une cavité ou corps sonore; l'autre côté s'appuyait contre celui qui jouait. Les cordes partaient toutes du corps sonore, quelques-unes se terminaient vers le sommet, & celles qui étaient du côté non sonore, finissaient toutes au sommet.

Le nombre des cordes ne passait pas douze.

Jusques-là il n'y avait de différence entre les deux instrumens que dans la position du corps sonore. Le Psalterium l'avait en dessus, & la Harpe en dessous. Ensorte qu'on touchait les cordes à rebours. Le Psalterium se jouait en bas, & la Harpe en haut avec le doigt, ou bien avec une espece d'archet.

Le Psaltetion ou Salterion moderne, est un instrument plat qui a la figure d'un trapeze au triangle tronqué par en haut. Il est monté de treize rangs de cordes de fil de fer ou de laiton accordées de quatre en quatre à l'unisson ou à l'octave, & montées sur deux chevalets. Il y a des joueurs de Psalterium qui ne se servent que de leurs doigts qu'ils appuient légérement sur les cordes pour en tirer du son. D'autres arment leurs doigts de dix petits anneaux, auxquels sont attachés une plume à chacun, & par ce moyen ils tirent du Psalterium des sons bien plus forts & plus argentins.

Cet instrument est fort agréable quand il est bien joué.

Il est ancien en France; le Roman *du Brut* en parle.

Quinte.

Instrument semblable au violon, dont il ne differe que parce qu'il est plus gros, & qu'il sonne la quinte au-dessous. L'accord à vuide est par quintes, & les accords rendent à vuide, en commençant par la chanterelle, les sons *la re sol ut*. Cet instrument est aussi appelé *taille* & *haute contre de violon*.

Le fils du célebre *Stamitz* a composé sur cet instrument des *concerto* aussi agréables que difficiles à exécuter, & qui font grand plaisir lorsque c'est lui qui les exécute.

Rhote.

Instrument cité par Eustache Deschamps, page 313; & qui était en usage du tems de Charles VI.

On croit que c'était une espéce de Guittare.

Rebec.

Instrument dont on ne se sert plus, & qui ressemblait au Violon. Il n'avait que trois cordes, & on se servait d'un petit archet pour en tirer du son. Ce mot peut venir du Celtique ou bas-Breton, *reber*, qui signifie un Violon.

Sambuca Lyncea.

Instrument à cinq cent cordes, inventé par Colonne, Napolitain, dans le seizieme siecle.

(Voyez *Coilana*, dans l'article des Ecrivains Italiens & Latins).

Theorbe.

Instrument fait en forme de Luth, mais avec la différence qu'il a deux manches, dont le second qui est plus long que le premier, soutient les huit dernieres cordes qui rendent les sons plus graves.

Le



Viole d'Amour. à 7 Cordes. Pag. 307.

Figure de Colin Muset, que l'on voit au Portail de S.t Julien des Ménêtriers, construit vers 1240. alors le Violon n'avoit que trois Cordes.

Pardessus de Viole à 5 Cordes. Page 308.

Quinte ou Alto à 4 Cordes. Page 304.

1-4-64
2



Ce joueur de Vielle est tiré d'un manuscrit de la Bibliotheque du Roi n.° 7211. Dont l'ecriture est du 14.e Siecle, ce qui prouve que la Vielle est fort ancienne.



Ces Figures sont tirées de trois manuscrits du 13 Siecle ce qui prouve que le Luth etoit alors en usage. les autres Instrumens de cette Planche nous sont inconnus. excepté le Rebec.

[illegible] del. [illegible] Sculp.

Le corps du Théorbe est arrondi. Il a 14 cordes, les huit dont nous avons parlé, & six sur le manche le plus court; ce manche a dix touches. Cet instrument a plus d'étendue dans les basses que dans les dessus; ce qui fait que l'on distingue le Théorbe de pieces, & le Théorbe d'accompagnement. Celui des pieces est monté à la quarte, celui d'accompagnement au ton naturel. Le corps de ce dernier est d'ordinaire une fois plus gros que l'autre, ce qui le rend fort difficile à pincer.

Les basses exigent d'être montées en majeur ou mineur selon le ton où l'on joue: mais on peut souvent sauver cet inconvénient par le rapport des tons sur le petit jeu.

Le beau toucher exige beaucoup d'à-plomb & de force des deux mains. Les sons sont également beaux, les dessus sont brillans, & les basses nobles & majestueuses.

Le charme de cet instrument est le renversement de l'harmonie, qui y est naturel par son accord ouvert. Les pieces ne sont intelligibles que par le moyen de la tablature.

Cet instrument est sans contredit le plus beau de tous les instrumens pincés, par la rondeur de ses sons dans les basses & dans les dessus.

On prétend que c'est le sieur Hotteman qui a inventé le Théorbe, il y a environ cent cinquante ans. Du tems de Lully il n'y avait pas d'autres basses d'accompagnement

Turlurette.

C'était une espece de Guittare dont jouaient les Mendians sous Charles VI. Voyez *Eustache Deschamps*, fol. 208.

Vielle.

Instrument à cordes & à roue, Voyez le détail dans l'Encyclopédie.

Vielle.

L'instrument ainsi nommé dans nos Fabliaux, était le même que notre Violon.

La Viole.

Rousseau, Maître de Viole, éleve du sieur de Sainte-Colombe, l'un des plus grands joueurs de cet instrument sous Louis XIV, prétend prouver que la Viole est un des premiers instrumens connus, parce que les hommes ayant dû s'attacher à imiter la voix humaine par l'artifice des instrumens, n'ont rien trouvé qui pût mieux l'imiter que la Viole.

Le P. Kirker prétend que les instrumens appelés *Magul* & *Minnim*, étaient faits à-peu près comme la Viole, & que le *haghniugab* était entiérement semblable à cet instrument, mais seulement à six cordes.

D'autres disent que le *Nablium* & le *Psalterium* des Hébreux étaient à-peu-près ce que nous appelons la Viole.

Euphorion, dans son Livre *de Istmiis*, dit qu'il y avait un ancien instrument nommé *Magadis*, qui était entouré de cordes, qu'on le mettait sur un pivot pour le tourner à mesure qu'on le touchait avec l'archet, & que cet instrument fut ensuite appelé *Sambuce*.

Philostrate qui enseignait à Athènes sous l'Empire de Néron, en fait ainsi la description. « Orphée, dit-il, avait le pied gauche appuyé contre terre, soutenait sa Lyre de la cuisse, en frappant le pavé du pied » dont il marquait le mouvement de ce qu'il jouait, & quant aux mains, » la droite tenait l'archet ferme, l'avançait sur les cordes, ayant le » poignet plié vers le dedans, & les doigts de la main gauche étendus » frappaient les cordes ».

Cette description semble signifier que la Lyre dont parle Philostrate, était ce que nous appelons la Viole.

Plusieurs autres croient que les anciens la nommaient *Cithara*.

Ovide parle de cet instrument dans l'art d'aimer.

> *Nec plectrum dextrâ, citharam tenuisse finistrâ*
> *Nesciat arbitrio fæmina docta meo.*
> Art d'aimer, Liv. 3, vers 319.

Bede, auteur respectable, qui vivait il y a près de 1200 ans, faisant la description de l'instrument qui imite la voix humaine, nomme posi

tivement la Viole. Voici ses termes : *Artificiale vero instrumentum est, ut organum, viola, &c.*

Les premieres Violes connues en France, étaient à cinq cordes, dont l'accord était de quarte en quarte.

La chanterelle .... *ut.*
La seconde .... *sol.*
La troisieme...................... *re.*
La quatrieme .... *la.*
Et la cinquieme .... *mi*,
aussi nommée bourdon.

Cet instrument était si gros, que le Musicien *Granier*, exécutant de la Musique devant la Reine Marguerite, jouait la basse & chantait la taille, pendant qu'un petit Page enfermé dans l'instrument chantait le dessus.

Quand on ajouta une sixieme corde à la Viole, on changea l'accord.

La chanterelle.................... *re.*
La seconde .... *la.*
La troisieme .... *mi.*
La quatrieme .... *ut.*
La cinquieme .... *sol.*
La sixieme....................... *re.*

Cette Viole fut aussi diminuée de grandeur, pour pouvoir tenir entre les jambes, & fut nommée pour cela *Viola di gamba.*

Ce fut Sainte-Colombe, éleve d'Hotman, qui ajouta la septieme corde grave *la.* Il inventa aussi les cordes filées.

Viole d'amour.

Espece de Violon à sept cordes, avec un manche de Viole. Cet instrument est plus grand & plus gros que le Violon, & ne rend pas tant de son, mais est plus doux & plus agréable.

Violon d'amour.

Eſt un Violon ordinaire auquel on ajoute quatre cordes de laiton qui paſſent par deſſous la queue, le chevalet & la touche du manche, & ſont contenues par de petites chevilles qui les hauſſent ou baiſſent à volonté. Ces cordes de laiton ſont accordées pour rendre les harmoniques des cordes à boyau, mais produiſent une confuſion dans les ſons qui fait qu'on ne s'en ſert plus depuis long-tems.

Viole (Par-deſſus de)

Eſt une eſpece de Violon avec un manche reſſemblant à celui de la Viole, & dont les touches ſont marquées; cet inſtrument a cinq cordes plus fines que celles du Violon.

Il y a cent ans que dans les orcheſtres on ſe ſervait de pluſieurs eſpeces de Violes.

1°. La Viole *di Bordone* à quarante-quatre cordes.

2°. La Viole *bâtarde.*

3°. La Viole d'*amour* à cordes de laiton.

4°. La viole *di Braccio.*

Et cinq eſpeces de Violes ou Violettes, qui ne différaient entr'elles que par leur grandeur.

Aujourd'hui on ne joue preſque plus d'aucun de ces inſtrumens.

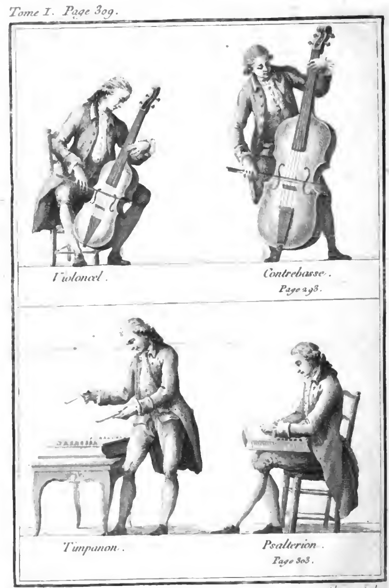
La *Baſſe de Viole* & *le Par-deſſus*, ſont les ſeuls dont on ſe ſert encore quelquefois.

La Viole d'amour eſt aſſez commune en Allemagne.

Pour jouer du Par-deſſus, on l'appuie droit ſur ſes genoux, & on tient l'archet avec la main droite renverſée.

Viola. (*Alto*) ou *Quinte.*

Inſtrument du genre du Violon, mais beaucoup plus gros, & monté à une quinte en-deſſous, c'eſt-à-dire, que la ſeconde du Violon eſt la la chanterelle de l'*Alto.* Cet inſtrument eſt par conſéquent monté comme


Violoncel.
Contrebasse.
Page 298.
Timpanon.
Psalterion.
Page 303.

le Violoncelle, mais à une octave au-deſſus. Il a ſuccédé aux *Violettes* dont on ſe ſervait autrefois pour les parties de rempliſſage, & lui ſeul remplit ce qui manque à l'harmonie, après le deſſus, le ſecond deſſus & la baſſe.

Il paraiſſait n'être fait que pour cet uſage.

Mais depuis quelque tems, on s'en eſt ſervi pour jouer des *concerto*, & le fils du fameux *Stamits* en a joué pluſieurs fois avec de grands applaudiſſemens au Concert de MM. les Amateurs.

Violette.

Nom que l'on donnait autrefois, & que l'on donne encore quelquefois en Italie, à la *Quinte* ou *Alto Viola*.

Violoncelle.

Inſtrument qui a ſuccédé à la Viole pour accompagner dans les Concerts. Il eſt fait comme le Violon, excepté qu'il eſt beaucoup plus gros, & ſe tient entre les jambes.

Le P. Tardieu, de Taraſcon, frere d'un célebre Maître de Chapelle de Provence, l'imagina, vers le commencement de ce ſiecle; il le monta de cinq cordes, ainſi accordées.

ut,	*ſol*,	*re*,	*la*,	*re*;
Bourdon,	deuxieme,	troiſieme,	quatrieme,	chanterelle.

Il fit une prodigieuſe fortune avec cet inſtrument, dont il jouait bien. Quinze ou vingt ans après, on réduiſit le Violoncelle à quatre cordes, en lui ôtant ſa chanterelle *re*. Et M. *Bertaud* fut le Profeſſeur qui contribua le plus à la perfection de cet inſtrument, par la maniere étonnante dont il en jouait. Depuis cet habile Maître, MM. *Duport* & MM. *Janſon* l'ont porté au dernier degré, en exécutant ſur cet inſtrument tout ce qu'on exécute ſur le Violon.

Proportions du Violoncelle priſes ſur un modele de Stradivarius.

Hauteur des écliſſes toutes finies ſur le manche.
En bas, cinq pouces moins un quart.
En haut, quatre pouces & demi.

Hauteur des voûte, fond & table.

Le fond doit avoir treize lignes de voûte toute finie.
La table, quinze lignes toute finie.

Poſition des ouies.

Diſtance du bord de la table en haut, au point fixe de la poſition du chevalet, quatorze pouces huit lignes.

Partie du manche.

Le manche doit avoir dix pouces deux lignes de longueur, tout poſé. L'excédent du manche au-deſſus de la table, neuf lignes.

Longueur & largeur de la touche.

La longueur de la touche doit être de dix-neuf pouces. La largeur en haut doit être de quatorze lignes; en bas deux pouces un quart.

La hauteur du chevalet doit ſe prendre ſur l'inſtrument. Elle n'eſt pas fixe. C'eſt ſuivant la qualité du bois que l'on emploie qu'on doit la fixer.

Cependant par un principe raiſonné, les épaiſſeurs qu'on adopte d'après le jugement qu'on a fait de la qualité du bois, doivent être diviſées en quatre parties; le haut, le bas & le milieu doivent être diviſés en deux parties; le côté de l'ame plus épais que le côté de la barre; le bas de l'inſtrument plus épais que le haut, attendu que la table poſe ſur l'inſtrument; ſi elle était également épaiſſe en haut qu'en bas, la partie du

haut étant moins large que celle du bas, la partie du haut ferait roide, & le bas trop élastique, ce qui feroit une inégalité très-contraire à la bonté de l'instrument.

Il ferait à desirer que chaque Luthier voulût bien n'avoir que les mêmes proportions; les Professeurs ne setoient pas tourmentés des difficultés qu'il y a sans cesse, pour jouer de l'instrument; à plus forte raison ceux qui n'en ont pas une pratique consommée. Malheureusement les hommes sont trop entêtés de leurs systêmes pour espérer un changement si utile.

Un article essentiel, c'est le choix des cordes. Trop grosses, elles ne vibrent point, assourdissent l'instrument, & à la longue leurs tensions & leurs poids affaissent la table supérieure; trop fines, on ne peut rendre que des sons aigres, & on ne peut éviter un raclement perpétuel. Pour obvier aux deux inconvéniens, il faut une monture entre le fort & le faible. Les vraies cordes, sont celles de Naples, claires, transparentes, sans nœuds dans leur longueur, bien proportionnées l'une pour l'autre, à cause de la justesse des quintes & octaves, d'où dépend tout.

L'accord est de quinte en quinte, *la re sol ut*, que l'on appelle vulgairement chanterelle, seconde, troisieme, bourdon. Le tempérament de l'accord ne doit jamais être forcé par les quintes; le rapport des octaves en fait preuve. On ne saurait trop s'y appliquer pour la parfaite justesse.

Position de la main gauche.

Elle doit être posée à trois doigts de distance du sillet; la main très-ouverte, les quatre doigts très-arrondis de la premiere phalange, afin d'attaquer la corde, toutefois sans force ni roideur, ce qui s'appele *le tact.* On ne saurait trop observer que c'est une partie essentielle pour bien jouer de l'instrument.

Il faut que cette main soit libre dans la rondeur du manche, afin que les mouvemens des démanchemens ne soient ni altérés, ni retardés, observant que le pouce doit suivre & être posé vis-à-vis le deuxieme doigt; ce qui forme une marche naturelle pour descendre & monter librement sur le manche.

Position de la main droite.

L'archet est la partie la plus difficile à acquérir, tant pour *l'articulation*, *l'ensemble des deux mains*, *les divisions* pour les différentes articulations, que l'expression des sons.

La façon de tenir l'archet est de poser la main sur la baguette au-dessus de la hausse, observant que le premier doigt soit allongé & plié sur cette baguette, le pouce vis-à-vis le second doigt sans l'appuyer, pour éviter la roideur, n'oubliant jamais d'observer, que le poignet en poussant doit être élevé, & en tirant creusé : la difficulté de l'articulation est l'ensemble des deux mains, c'est à quoi on ne peut trop s'exercer.

P o s i t i o n s.

Premiere.



Seconde.

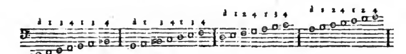


Troisieme.



Quatrieme

Quatrieme.

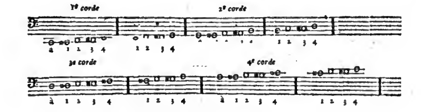


Il faut observer que lorsque la tierce est majeure, il faut placer le troisieme doigt à la seconde note; & quand elle est mineure, on place alors le second doigt.

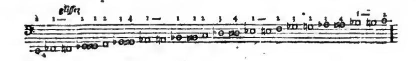
A la seconde position les trois unissons se font du quatrieme doigt; à la troisieme, du second; & à la quatrieme du premier.

Il faut jouer & rejouer souvent ces différentes marches pour se former la main, en allongeant tout l'archet pour le *poussé* & le *tiré*, afin de s'accoutumer à le déployer.

Doigté des demi-tons.



Autre marche de demi-tons.



Autre marche.



Voilà une notion de la connaissance des quatre positions, en observant que l'accord étant par quinte, chaque doigt posé sur un son de la corde lui produit toujours la quinte au-dessus, ou au-dessous vis-à-vis, le doigt étant droit sur les deux cordes.

Exercice.

Tierces en batteries; les coups d'archet détachés.



Octaves en batteries.







Tierces majeures & mineures par Accords.



La main ne doit pas quitter la corde pour la justesse de ses marches ; & l'archer doit être bien d'à-plomb.

Sixtes en batteries ; coups d'archet détachés.



Sixtes majeures & mineures.

Par Accords.



Il faut répéter souvent cette marche, comme très-utile pour acquérir la grande justesse.

Traits pour l'ensemble des deux mains.



Intervalles pour apprendre à traverser les cordes.



Ce trait demande beaucoup d'attention pour la netteté, qui dépend beaucoup de l'archet, que l'on doit détacher extrêmement après chaque premiere note, puisqu'il traverse toujours une corde.

Trait de deux manieres.



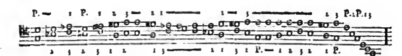
Il faut faire d'abord ces traits doucement, & ensuite par gradation de vîtesse, pour former les deux mains aux deux manieres. La premiere fois on tirera la premiere croche, & la seconde fois on la poussera.

Connaissance des positions du pouce.



Marche de l'octave en majeur & mineur.

Le pouce repréſente le ſillet; il ne doit pas ſe déranger; & chaque doigt fait deux marches.



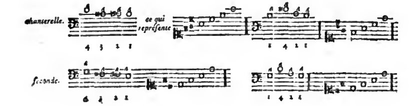
Cette marche eſt le modele de toutes les autres, en montant toujours d'un ton.

EXEMPLES.



Ces huit poſitions ſe jouent en deſcendant la main ſur le manche. Il faut s'exercer à les répéter en remontant la main par degrés, comme en deſcendant, ſoit octaves majeures ou mineures. Il n'y a qu'à reculer les doigts ou les avancer.

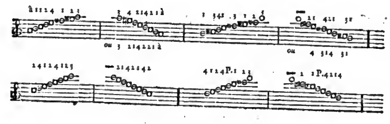
Sons harmoniques.



troisième. 4 3 2 1 — 1 4 2 1

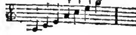
Pour bien rendre les sons harmoniques, il faut que le doigt soit placé bien juste sur la corde, le lever sans l'appuyer, & que l'archet donne des coups très-secs, pour faire entendre chaque son.

Démanchemens usités sur la chanterelle.



De l'archet.

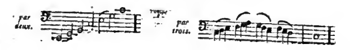
La petite barre désigne chaque coup d'archet bien détaché, ce qui s'appelle staccato.



Les notes piquées se font en levant l'archet de dessus la corde, de la valeur du point, & en passant rapidement la brève.



Notes liées.





Il faut ménager son archet à proportion des notes qu'il faut lier ; sans quitter la corde.



Notes liées & détachées.



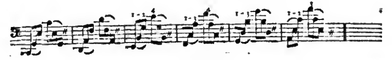
Coups d'archet à contre.



Coups d'archet en batteries.



Coups d'archet harpegés.



Cinquieme

Cinquieme position.



On ne saurait trop répéter ces octaves en harpégement pour faciliter à acquérir la légéreté de l'archet.

Coup d'archet appellé martelé.



Ce coup d'archet demande beaucoup de légéreté de la part du poignet; il faut beaucoup de souplesse, parce qu'en liant chaque deux notes, il faut que l'archet se détache de sa corde, pour exprimer le martelé.

Sons filés.

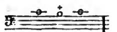


Se marquent par plusieurs signes, mais comme ce n'est que sur des notes de tenues, on les connaît aisément.

Il faut que l'archet molisse en commençant, ensuite on doit appuyer le premier doigt sur la baguette à mesure que l'on veut augmenter le

son. L'appui du doigt qui fait la note, doit observer les mêmes degrés de celui de l'archet, pour pouvoir bien filer les sons, observant la même chose pour les diminuer, ainsi que pour les augmenter.

Tremblemens appellés cadence.

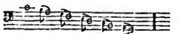


Pour bien faire la cadence, il faut commencer par des battemens lents, augmenter à mesure, comme si on voulait faire entendre des croches, des doubles & des triples croches; lever le doigt lorsque les battemens sont finis, pour qu'on entende le son de la note cadencée.

Il faut observer rigoureusement que le doigt ne s'éloigne jamais de sa place, sur-tout pour les demi-tons, quand une cadence est battue par deux doigts, il faut beaucoup d'égalité dans les battemens. Il ne faut qu'un seul coup d'archet pour exprimer une cadence, en suivant les gradations que fait le doigt.

Le coulé.

Appartient à la seconde note, ainsi l'archet liera les deux notes.



Il y a des nuances pour la Musique qu'il faut observer très-scrupuleusement; on ne saurait trop-tôt s'y appliquer, puisque sans ces nuances il n'y a point d'expression.

Forte, *piu forte*, *piano*, *pianissimo*, *crescendo* (ou en augmentant), *smorzato* (ou en diminuant), *rinforzato*, *expressione*, *morendo*, *risoluto*, *dolcissimo calendo*. Tels sont les termes les plus usités.



Clavecin Vertical   *Basson.*

Observations.

Le défaut général de ceux qui jouent de cet instrument, est de n'avoir jamais observé qu'il y a des degrés pour parvenir à la parfaite justesse, à l'ensemble des deux mains, à la belle qualité de son, à son égalité, & à l'à-plomb de l'exécution. Tous les défauts ne viennent que de l'empressement que l'on a de jouer les difficultés, avant que d'être en état de les exécuter. C'est aux Professeurs à représenter & à démontrer l'impossibilité où sont leurs Elèves d'avancer trop vîte. Sans cela, vingt ans d'études feraient vingt ans de perdus.

On entend tous les jours des Musiciens jouer des Sonates, juste ou non; & même lorsqu'il ne faut simplement exécuter que les notes de l'accompagnement d'une sonate, il n'y a ni valeurs observées, ni justesse; à peine sait-on dans quel ton on est.

Quiconque entreprendra de jouer de cet instrument, sans avoir étudié au moins six mois, la Musique dans toutes ses formes, peut renoncer à devenir jamais habile.

Nous conseillons donc aux amateurs de ne rien entreprendre que par gradation; alors ils pourront se flatter de réussir, si la nature ne s'y oppose pas absolument. Nous conseillons aussi aux Professeurs de ne pas jouer en même tems que leurs élèves, mais de les écouter, & de les reprendre à mesure qu'ils font des fautes.

BASSON (a).

Le *Basson* est un instrument de Musique à vent & à anche.

Il est dénommé dans l'Encyclopédie, *Basson de Hautbois;* c'est vraisemblablement parce que cet instrument aura été formé pour faire la basse du Hautbois, lorsqu'on a cessé de faire usage du Cromorne, qui était l'ancienne basse du Hautbois.

On ne le connaît actuellement en France, que sous le nom de Basson.

(a) C'est par erreur que cet article & les suivans n'ont pas été mis à leur place.

Les Italiens le nomment *Fagotto*, ce qui dans cette langue signifie *paquet*, peut-être à cause que cet instrument, lorsqu'il est démonté, & mis dans un sac, forme une espece de paquet; cependant ils donnent le même nom au serpent, autre instrument qui ne ressemble point du tout au Basson.

Le Basson sert à jouer les parties de basse, comme le violoncelle & la contre-basse: il produit un son qui, par le timbre que donne l'anche, fait sortir le son des autres instrumens, avec lesquels il se mêle, dans les morceaux de Musique, qui sont susceptibles de grand effet; c'est pour cette raison qu'on l'emploie dans tous les orchestres.

Indépendamment de cette propriété, le Basson en a encore une autre essentielle; c'est que par l'analogie qui se trouve entre le son de cet instrument, & celui de la voix humaine, il est très-propre à accompagner la voix, sur-tout la *basse-taille*, avec laquelle il a plus de rapport qu'avec toute autre; il fait aussi un très-bon effet dans le genre de Musique que les Allemans appelent Musique d'harmonie, composée de deux Clarinettes, deux Cors & deux Bassons. On l'emploie aussi avantageusement pour accompagner des pieces de Musique arrangées pour la Harpe; enfin on sait aujourd'hui par expérience, que cet instrument est porté à un degré, sinon de perfection, du moins propre à faire connaître qu'il est susceptible d'être employé dans presque tous les genres de Musique qui sont en usage actuellement. Il suffit d'avoir entendu les virtuoses, tels que MM. Jadin, Schubart, Ritter, & quelques autres, pour être persuadé que cet instrument est propre à jouer les concerto, & autres genres de Musique.

On joint ici la figure de cet instrument sous trois formes différentes: la premiere figure représente en détail les différentes pieces dont le Basson est composé, & la maniere dont elles doivent s'emboîter l'une dans l'autre, pour monter l'instrument, tel qu'il doit être pour le jouer.

La seconde figure représente l'intérieur du Basson coupé sur le milieu, & la largeur intérieure qu'il a depuis une extrémité jusqu'à l'autre. On y voit aussi le rapott qu'ont avec le tuyau ou canal intérieur, les trous qui sont percés extérieurement dans toute sa longueur pour former les tons qu'il doit produire.

Fig. 1.

Détail du Basson.

Fig. 2.

Coupe prise sur le milieu du Basson.

La figure intitulée *tablature du Basson*, le représente tout monté, tel qu'il doit être pour le jouer. Elle indique aussi les trous qu'il faut ouvrir ou fermer, pour faire la gamme du Basson dans toute son étendue, ce qui se connaîtra par les points noirs ou blancs marqués sur les lignes qui partent des trous du Basson.

Explication de la Figure premiere.

Le Basson est composé des quatre pieces de bois que l'on voit marquées *A B C D*, perforées dans toute leur longueur.

La premiere marquée *D d* se nomme la petite piece; elle est percée intérieurement d'un trou qui va en s'élargissant de *D* en *d*. Au milieu de cette piece est un épaulement *a b* qui recouvre une partie de la grande piece *B*, lorsque l'instrument est monté. Cet épaulement est fait pour que les doigts de la main gauche, qui doit tenir cette partie du Basson, puissent boucher facilement les trous de cette piece 1, 2, 3, auxquels sans cela, la main la plus grande ne pourrait atteindre, par l'éloignement où ces trous se trouvent l'un de l'autre, comme on voit en suivant les lignes qui marquent leur direction, pour communiquer au canal ou tuyau intérieur de cette piece. On a figuré cette piece *D* sous deux faces différentes; la premiere fait voir la position que la piece doit avoir pour être placée à côté de la grande piece *B*, lorsque pour monter l'instrument, on les place l'une & l'autre dans les trous de la piece *C* qui est au-dessous. L'autre face sert à faire connaître la direction des trous 1, 2, 3, au canal ou tuyau intérieur de cette piece. A l'extrémité supérieure de la piece *D* est l'ouverture du trou qui sert à placer le bocal *E* que l'on voit au-dessus.

L'extrémité inférieure porte un tenon *d* garni de fil, pour faire joindre exactement cette piece, qui entre dans le trou *K* de la piece *C* que l'on voit au-dessous, & qui se nomme la culasse ou grosse piece. Elle est percée de deux trous *K C*; le premier *K* reçoit, comme on vient de dire, la piece *D d*; & le second *C*, qui est plus grand, reçoit la piece *B b* par le tenon *b*.

Les deux trous *K C* de la piece *C* vont dans toute sa longueur, savoir; le trou *K* en élargissant de *K* vers *L* qui est à l'extrémité inférieure de

cette piece, & le trou *C* va au contraire en élargissant de *L* vers *C*. Ces deux trous communiquent l'un à l'autre vers *L*; ensorte qu'ils forment un tuyau recourbé. Les deux trous *K C* qui traversent d'outre en outre la piece *C*, lorsqu'on fabrique l'instrument, sont ensuite rebouchés en *L* par un rampon de liege, pour fermer exactement cette piece. Or avant de reboucher le trou *L*, on abat un peu de la cloison qui sépare les deux trous *K C*; ensorte que du côté *L*, ils ne forment qu'une seule ouverture, & que la communication, que laisse la brêche de la cloison, lorsque la partie *L* est rebouchée, soit à-peu-près égale à l'ouverture des tuyaux en cet endroit, de maniere que les deux canaux *K C* ne forment qu'un tuyau recourbé en *L*. On garnit de frettes ou virolles de cuivre ou d'argent les deux extrémités de la piece *C*, afin qu'elle ne fende point, lorsqu'on met en *L* le bouchon de liege, & dans les trous *K C* les pieces *D d* & *B b*, nommées petite & grande piece.

La culasse ou grosse piece *C* est percée de six trous; les trois que l'on voit marqués 4, 5, 6, communiquent au tuyau *K* de la petite piece, en suivant la direction des lignes ponctuées, qui partent des ouvertures de ces trous. Le trou marqué 7, & qui est fermé par une clef, que son ressort tient appliqué sur le trou, & qui ne débouche que lorsqu'on appuie avec le petit doigt sur la patte de cette clef, communique aussi avec le tuyau *K*. Le trou marqué 8 répond au contraire au tuyau *C*, & est toujours ouvert, quoiqu'il y ait une clef. Cette clef est composée de deux parties principales, qui sont la bascule & la soupape. La bascule fait charniere dans un tenon, où elle est traversée par une goupille ou une vis, qui lui laisse la liberté de se mouvoir. La soupape est de même articulée dans un tenon, par le moyen d'une vis, qui traverse ses oreilles. Les tenons sont fixés sur le corps de l'instrument par quelques vis qui les traversent, & vont s'implanter dans le corps de l'instrument. Ces tenons doivent être tellement éloignés les uns des autres, que le crochet de la bascule puisse prendre dans l'anneau de la soupape. Au-dessous de la patte de la bascule, est un ressort qui la renvoie en haut, de sorte que le crochet de la bascule est toujours baissé, de même que l'anneau de la soupape, dont le cuir est par ce moyen éloigné du trou; mais lorsqu'on tient le doigt appliqué sur la patte de la bascule, on fait hausser son crochet & l'anneau de la soupape, & par conséquent

baisser cette même soupape, dont le cuir s'applique sur le trou, & le ferme exactement.

Les trois clefs qui ferment les trous du Basson, 8, 10 & 13, sont construites de même; elles ne différent que par les différentes longueurs de leurs bascules: celle qui ferme le trou 11, est de même que celle du trou 7 que son ressort tient appliqué sur ce trou, & elle ne débouche que lorsqu'on tient le pouce de la main gauche appliqué sur la patte de cette clef.

La piece *B b* que l'on nomme aussi la grande piece, est percée dans toute sa longueur d'un trou qui va en s'élargissant de *b* en *B*, & terminée par deux tenons *B b*. Le tenon *b* qui est garni de fil, entre dans le trou *C*; & l'autre qui est marqué *P*, & est garni de même, reçoit le bonnet *A* qui est entouré à cet endroit d'une frette ou virolle de cuivre ou d'argent, selon que les clefs & les autres virolles en sont faites. Le bonnet *A* est percé dans toute sa longueur d'un trou qui est la continuation de celui de la grande piece *B*.

Cette grande piece est percée de quatre trous, 10, 11, 12, 13, qui communiquent avec le tuyau ou canal intérieur *B b*.

Les trous marqués 10 & 13 se ferment avec les clefs brisées dont on a déja parlé, en appuyant le pouce de la main gauche sur la patte de leur bascule; le trou 11 s'ouvre au contraire, lorsqu'on appuie le même pouce sur la patte de la clef qui le bouche.

A l'extrémité *D* de la petite piece, on ajuste le bocal *E* qui est un tuyau de cuivre ou d'argent, courbe, comme on le voit au-dessus de cette piece. On fait entrer la partie la plus large de ce bocal dans l'ouverture de la piece *D* qui est garnie d'une virolle, comme toutes les parties qui en reçoivent d'autres.

A l'extrémité du bocal *e*, on ajoute l'anche *f* qui est composée de deux lames de roseau liées l'une sur l'autre, sur une broche de fer de la grosseur du bocal en *e*.

On fait entrer l'extrémité de cette partie du bocal *e* à la place de la broche de fer qui a servi de moule à l'anche, au milieu de laquelle on fait encore une ligature de fil ou de laiton *g*, qui sert à contenir les deux lames de l'anche, & à lui donner la vibration nécessaire.

La *figure* 2 fait voir l'intérieur du Basson: on apperçoit aisément que cet instrument est un tuyau qui va toujours en élargissant depuis

l'extrémité du bocal *e*, jusqu'au bout du bonnet *A*. On voit en *L* la courbure de ce tuyau à l'endroit où les deux canaux *K C* de la culasse ne forment qu'une ouverture. La place que doit occuper le bouchon de liege que l'on met en *L*, est depuis la ligne qui termine la partie inférieure de *L* jusqu'à l'extrémité inférieure de la piece *C*.

C'est pour rendre cet instrument maniable, que l'on a imaginé de le recourber ainsi; sa longueur depuis l'extrémité du bocal *e*, jusqu'à l'extrémité du bonnet *A*, est déterminée à huit pieds, réduits à quatre, à cause de la courbure. L'ouverture à l'extrémité *e* du bocal, peut avoir tout au plus la largeur d'une lentille; *o* est à l'extrémité du bonnet *A*. Elle a un pouce un quart ou un demi de diametre. On perce les trous dans la longueur de ce tuyau, selon les distances & la largeur qui conviennent aux tons que les trous doivent rendre. Ces tons sont plus ou moins graves, selon que les trous sont plus ou moins éloignés de l'anche.

On voit aussi par l'éloignement où ces trous se trouvent l'un de l'autre, dans l'intérieur du Basson, que s'ils avaient la même distance à l'extérieur, il serait impossible de les toucher avec les doigts; c'est par cette raison que l'on a pratiqué l'épaulement *a b* qui se trouve à la petite piece *D*, par le moyen duquel les trous 1, 2, 3 se trouvent à la portée ordinaire de la main, & peuvent être touchés facilement. Il en est de même des clefs que l'on voit sur le Basson, qui donnent la facilité d'ouvrir & fermer les trous auxquels elles sont adaptées.

Quoique la longueur du Basson soit fixée à huit pieds, réduits à quatre, il faut cependant observer que, comme la longueur de l'instrument plus ou moins grande, le rend plus ou moins haut ou bas, le ton que l'on prend actuellement dans toutes sortes de Musique, & particuliérement au Concert Spirituel, étant beaucoup plus haut que le diapazon, dont on se servait lorsqu'on a commencé à faire usage du Basson, il faut nécessairement que la longueur de cet instrument soit diminuée en proportion, pour faire un Basson au ton dont on se sert actuellement; car il n'est pas plus possible de jouer haut avec un instrument bas, que de jouer bas avec un autre qui serait haut. On peut cependant changer le ton d'un Basson, c'est-à-dire, le hausser ou le baisser de quelque chose, par le moyen d'une petite piece *D* plus courte que l'ordinaire, d'un bocal & d'une anche aussi plus courte; mais comme ce changement de pieces

pieces n'apporte de différence que dans les tons qui partent des trous 1, 2, 3 de la petite piece *D*. Il en résulte que les tons seuls sont susceptibles de monter, & ceux qui partent du reste de l'instrument, qui demeure dans sa même situation, deviennent trop bas; de sorte qu'il n'est presque pas possible de jouer juste avec un Basson de cette espece, sur-tout lorsqu'il se trouve une trop grande différence entre les pieces que l'on substitue l'une à l'autre; enfin, pour jouer juste de cet instrument, ainsi que de tous les autres instrumens à vent, il serait à souhaiter que l'on ne changeât jamais de ton. Pour lors un instrument qui serait une fois ajusté au ton convenu, serait presque invariable: c'est pour cette raison, que tous les Virtuoses qui ont été connus jusqu'à présent pour les instrumens à vent, ne changent jamais de ton lorsqu'ils jouent seuls.

Les Bassons qui sont fabriqués dans la proportion de huit pieds réduits à quatre, suivant l'ancienne facture, conviennent dans les Eglises Cathédrales, où, ordinairement, le ton de l'Orgue est fort bas, comme était anciennement celui de l'Eglise des Innocens, & comme sont encore ceux de la Sainte-Chapelle de Paris, & de la Chapelle du Roi à Versailles. Ces Bassons peuvent encore convenir à l'Opéra de Paris, où l'on change le ton, suivant que les rôles sont plus bas ou moins hauts; de maniere que le ton est quelquefois si bas, que tous les instrumens à vent sont nécessairement discords par la difficulté, on peut même dire l'impossibilité, qu'il y a de jouer juste avec un instrument trop haut ou trop bas.

Le figure 3 représente le Basson tout monté, tel qu'il doit être pour le jouer. On commence par attacher l'instrument à un des boutons de l'habit, avec un ruban ou cordon, qui tient à l'anneau que l'on voit à la virolle de la culasse *C*, & on tient le Basson devant soi un peu penché, de maniere que l'anche vienne directement à portée de la bouche; on porte ensuite la main gauche vers la partie moyenne de l'instrument avec laquelle on embrasse la grande piece *B*; ensorte que le pouce de cette main bouche le douzieme trou, & les doigts index, medius & annulaire de cette main bouchent les trous 1, 2, 3 de la petite piece *D*. Le pouce de la main gauche qui sert à boucher le douzieme trou, lequel répond à la grande piece *B*, sert aussi à toucher les deux clefs brisées avec lesquelles on ferme le dixieme & treizieme trous, & celle

avec laquelle on ouvre le onzieme trou, lorsqu'il est nécessaire. Ce pouce doit pouvoir tout-à-la-fois appuyer sur les deux clefs dix & treize pour les fermer, & boucher le douzieme trou.

A l'égard de la main droite, que l'on porte vers la partie inférieure de l'instrument, le pouce doit boucher le neuvieme trou, le doigt index le quatrieme, le doigt médius le cinquieme, & le doigt annulaire de cette main le sixieme.

Quant au petit doigt, on s'en sert pour toucher les deux clefs des septieme & huitieme trous, observant que lorsqu'on touche celle du septieme trou, on l'ouvre, & qu'au contraire on ferme le huitieme trou, lorsqu'on touche sa clef, à cause de la bascule qui précéde la soupape.

Après avoir ainsi placé les doigts, on soufflera dans l'anche de la maniere qui sera indiquée ci-après; mais il faut avoir soin de la tenir dans la bouche quelques minutes avant, pour l'humecter; sans quoi on courrait risque de la casser, & le ton du Basson ne serait pas déterminé.

Par la tablature que l'on voit adhérente à la figure du Basson, on connaîtra la plus grande étendue de cet instrument, en suivant les notes de musique qui sont placées en bas.

Il y a trois choses importantes à examiner sur cet instrument: 1°. le bois dont il est fabriqué. 2°. La qualité du roseau avec lequel l'anche est faite; & la maniere dont elle est faite. 3°. L'embouchure, c'est-à-dire, la maniere de tenir l'anche dans la bouche.

Quant à la qualité du bois, il est sûr qu'un bois dur, tel que le buis, l'ébene, le bois de palissandre, &c. produira un son aigre & dur.

Un autre bois trop tendre produira un son sourd, & rendra l'instrument dur à jouer, par la raison que les pores du bois étant plus ouverts, le vent ne passera pas avec facilité dans l'instrument, comme aussi il passerait trop vîte dans un autre qui serait fait d'un bois dur & sec; il faut donc choisir un milieu entre ces deux extrémités; c'est-à-dire, un bois qui ne soit ni trop dur, ni trop tendre: l'érable est le seul, lorsqu'il est bien choisi, qui rassemble les qualités requises, & par conséquent le seul propre à faire un instrument, tel qu'il convient, pour avoir la belle qualité de son que l'on desire.

La justesse du Basson, ainsi que de tous les instrumens à vent, dépend de la perce intérieure des pieces qui le composent, & de

celle des trous qui communiquent au tuyau ou canal intérieur de l'instrument.

Les Luthiers qui fabriquent ces instrumens, en général sont en petit nombre, & tous ne réussissent pas également dans la facture du Basson; on doit par conséquent préférer celui qui est le plus expérimenté dans ce genre.

Il y a encore une chose qui mérite attention dans la facture de cet instrument, c'est qu'il doit avoir une certaine épaisseur, sur-tout à la grande piece *B* & à la petite piece *D*: lorsque ces deux pieces sont minces, comme on en a vu plusieurs depuis quelques années, la qualité du son perd beaucoup, parce que le vent passe dans un tuyau qui n'a pas la force nécessaire pour supporter la répercussion qu'il produit dans ces pieces.

L'anche du Basson contribue pour le moins autant que la qualité du bois à produire le son tel qu'on le desire dans le basson. Quoique cette partie soit en apparence la moindre de l'instrument, elle est cependant une des plus essentielles. Il y a des régles établies qui déterminent les proportions que doit avoir une anche pour être de qualité requise, suivant celles que doit avoir le Basson dans son entier; mais malgré toute la précision avec laquelle on a essayé depuis long-tems d'exécuter tout ce qui est indiqué pour la facture de l'anche, on ne peut s'en rapporter aux principes établis à ce sujet; il arrive souvent que l'anche la mieux faite dans toutes les proportions, est tout-à-fait mauvaise, & qu'une autre qui sera moins bien faite, sera bonne, ou du moins passable. Comme l'anche est faite avec du roseau, la qualité du son qu'elle produit, dépend aussi de celle du roseau qu'on y emploie; ainsi on ne peut donner sur cette partie une régle invariable. Tout ce que l'on peut faire, c'est d'en choisir jusqu'à ce qu'on en ait trouvé une qui produise aisément le son tel qu'on vient de le désigner. Il faut observer que l'anche ne soit ni trop forte, ni trop foible; une anche trop forte fatigue beaucoup à jouer, exige un plus grand volume de vent, & une pression plus forte entre les levres; elle produit aussi un son dur & rarement beau. Celle qui ferait trop foible rendrait un son maigre, dénué de la rondeur qui convient au son du Basson, & ferait par conséquent désagréable; il faut prendre le meilleur entre les deux extrémités. On doit

aussi faire attention que l'anche ne soit ni trop longue, ni trop courte; l'une & l'autre rendent le Basson faux; la plus longue doit avoir tout au plus trente-deux lignes | .... |, & la plus courte ne peut être moindre de vingt-huit ou vingt-neuf lignes | .... |; on en jugera encore mieux, en les essayant sur l'instrument, que par les proportions ci-dessus.

L'embouchure est la maniere de tenir l'anche dans la bouche, & de porter dans l'instrument le volume de vent suffisant, pour en tirer le son, & former les tons de son étendue; on ne peut pas donner ici une description exacte de la maniere de contenir l'anche dans la bouche; c'est de-là cependant que dépend la perfection du son que l'on peut faire produire au Basson; car un instrument avec son anche, l'un & l'autre de qualité requise pour la justesse & la facture, étant joué par plusieurs professeurs habiles, produira des sons différens à l'oreille des connaisseurs, dont l'un sera plus flatteur & plus agréable que l'autre.

Tout ce que l'on peut dire sur cet objet, c'est que l'anche doit être tenue dans la bouche, depuis son extrémité jusqu'à peu-près le milieu de l'espace qui est entre cette extrémité & la petite ligature en fil ou laiton, servant à contenir les deux lames de l'anche. Pour les tons les plus graves comme le *si*, *ut*, *re*, qui ~~sont les premiers du Basson, l'anche~~ doit être ~~pressée légérement~~ entre les levres, lesquelles doivent se resserrer à proportion que l'on monte, de maniere que pour les tons les plus hauts, elle doit être comprimée entre les levres, ensorte quelle ne forme qu'une ouverture suffisante pour laisser passer le vent dans l'instrument. Afin qu'elle ne se ferme pas entiérement, ce qui arriverait si on la tenait tout à plat entre les levres, & ferait cause que le vent n'aurait plus de passage, on doit la tenir un peu obliquement; de façon qu'un des côtés de l'anche touche à la levre supérieure, & l'autre à la levre inférieure, à-peu-près de la maniere que représente l'ovale ci-après. Au moyen de cette position, le vent passe librement dans l'instrument en quantité suffisante, pour produire tous les tons de son étendue.

Il y a plusieurs autres observations à faire sur l'embouchure du Basson, qui seraient trop longues à décrire ici, & sur lesquelles on pourra se procurer les connaissances nécessaires, en faisant choix d'un Maître habile, lorsqu'on voudra jouer de cet instrument : mais comme c'est de la pression plus ou moins forte de l'anche entre les levres que dépend le plus ou moins de mordant que l'on distingue dans le son du Basson, un amateur pourra, par lui-même, parvenir à former un son agréable, en évitant de forcer l'anche, ce qui produit un mauvais son. Il ne faut pas non plus tenir l'anche sur l'extrémité des deux lames, le son serait maigre, & on entendrait une espece de sifflement, qu'on appele un son de peigne, parce qu'il ressemble assez au bruit que l'on ferait, en passant avec vîtesse un lame de coûteau sur toutes les dents d'un peigne; ce son est toujours désagréable, & quelque talent que puisse avoir d'ailleurs un Amateur ou Professeur, pour bien jouer du Basson, il perdra toujours beaucoup de son mérite, si ce défaut se rencontre dans le son de son instrument; si au contraire on avançait l'anche dans la bouche beaucoup plus, c'est-à dire, jusqu'au près de la ligature de fil ou laiton, il en résulterait un autre inconvénient, indépendamment de ce qu'elle serait pour lors beaucoup plus dure à jouer, & qu'elle fatiguerait par conséquent les levres, le son de l'instrument deviendrait dur & rauque. Il n'y a donc point de meilleure position pour l'anche, que celle que l'on vient d'indiquer. On peut cependant l'avancer un peu plus dans la bouche, lorsqu'il faut exécuter de certains morceaux de Musique, où la partie du Basson exige des sons soutenus, comme dans les Opéra de Rameau & autres, où il faut tirer de ces instrumens des sons plus forts & bien opposés à ceux qu'on entend en jouant un Concerto ou autre Solo.

On a déja dit que le son du Basson a beaucoup de rapport avec la voix humaine, & qu'en cela il est propre à accompagner toutes sortes de voix. Lorsqu'on l'emploie à cet usage, il faut que le son du Basson soit ménagé de maniere, qu'on n'entende point l'espéce de sifflement que produit l'anche dont on a déja parlé, & que le son de cet instrument imite pour ainsi dire celui d'une grosse flûte, s'il était possible d'en faire une qui produisît le son aussi grave que celui du Basson. Il ne faut pas cependant que ce son soit entiérement dénué de l'espece de mordant.

qui lui est propre, & qui lui donne le timbre nécessaire, car alors il ressemblerait à celui du serpent, ce qui serait également désagréable.

Il y a encore une partie du Basson qui est aussi essentielle que l'anche, pour la justesse de cet instrument; c'est le bocal. Quoiqu'il y ait aussi des proportions établies pour la facture de cette piece, il arrive souvent que le bocal qui est le mieux fait, ne convient point à l'instrument, tant pour la justesse que pour la qualité du son; il faut faire à l'égard du bocal, de même que pour l'anche, c'est-à-dire, en essayer jusqu'à ce que l'on en trouve un convenable. Il ne faut pas non plus qu'il soit trop long, ni trop court: l'un & l'autre rendrait l'instrument faux. On perce au bocal un trou qui se trouve environ un pouce au-dessus de la virolle de la petite piece du Basson *D*, dans laquelle il s'emboîte; d'autres le percent plus haut; mais il est mieux placé à l'endroit qu'on vient d'indiquer, parce que l'on peut le boucher, si l'on veut, avec une clef que l'on place sur cette même piece *D*, qui répond au dessus de ce trou que l'on ouvre ou ferme avec le pouce de la main gauche; ce trou donne de la facilité pour faire les tons *ut*, *re*, *mi* de la troisieme octave, qui se font au moyen des trous numérotés 1, 2, 3. Sans cela l'*ut* prend difficilement, de même que les deux autres tons; mais il faut que le trou n'excede pas la grosseur d'une petite aiguille; autrement le vent se perdrait en trop grande quantité, & nuirait aux tons d'en-bas, sur-tout lorsqu'ils doivent être adoucis.

Quelques soins qu'on apporte à fabriquer le Basson, selon les proportions les plus justes, de même que pour le choix de l'anche & du bocal, il n'est gueres possible de trouver un instrument qui porte tous les tons & semi-tons justes & fixes, comme on les trouve sur le monochorde; il y a toujours quelques tons qui sont un peu forts ou un peu foibles: l'oreille doit guider l'embouchure, pour donner un peu plus de force aux tons qui se trouvent foibles; & diminuer au contraire ceux qui se trouvent un peu forts.

Par exemple, il est rare que les deux *la* qui se font d'une octave à l'autre, en bouchant les trous 1, 2, 3, 4, 5, soient exactement justes, de même que ceux qu'on voit ici notés, lorsqu'on ne se sert que du même doigté qui est indiqué dans la tablature que l'on a vu ci-devant.

Il y a des poſitions particulieres pour rectifier ce défaut; il y en a auſſi pour faire de pluſieurs manieres quelques tons, ſuivant les paſſages où ils ſont employés. Si on entreprenait de donner ici des exemples de ces différentes poſitions, il faudrait multiplier les tablatures; ce qui deviendrait trop long, & pourrait faire confuſion. Il faut faire choix d'un Maître habile, qui ſache les poſitions, & puiſſe les enſeigner, pour les pratiquer de maniere à s'en pouvoir former une habitude.

Le Baſſon peut jouer dans tous les tons majeurs & mineurs; mais il y en a qui lui ſont plus favorables que d'autres. Les concerto, trio, quatuor & autres morceaux de Muſique qu'ont exécuté juſqu'à préſent ſur cet inſtrument les Virtuoſes dont on a parlé, ſont compoſés des tons de *fa*, *ut*, *ſol*, majeur & mineur, *ſi* bémol & *mi* bémol majeur, & ne montent pas plus haut que le *la* bémol, ou tout au plus le *la* naturel, qui eſt le troiſieme *la* de l'inſtrument. On peut cependant l'employer dans les tons de *la* & *re*, majeur & mineur.

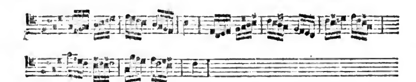
Il y a quelques paſſages, qui ne doivent point être employés dans la pratique, que l'on fait jouer au Baſſon, & qui ſeront indiqués ci-après: mais l'obſervation que l'on vient de faire ſur les tons propres au Baſſon, ne concerne que les accompagnemens & les ſolo. Car il peut jouer la même partie du Violoncelle, dans toutes les ſymphonies & autres morceaux de grand effet, dans tous les tons.



Les paſſages-ci-deſſus ſont trop difficiles, & même preſqu'impoſſibles dans la viteſſe, à cauſe des deux clefs 7 & 8, qui doivent être touchées

alternativement avec le petit doigt de la main droite, dont l'une débouche le *sol* ✕, & l'autre ferme le *fa* dieze; ce qui fait un embarras dans le mouvement de ces clefs, & un cliquetis désagréable. La même difficulté existe à faire ces mêmes passages dans l'octave au-dessus & au-dessous de celle où ils sont notés; ainsi on ne doit point les employer, lorsqu'on compose pour cet instrument.

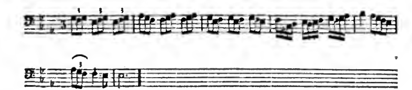
On va en démontrer quelques autres qu'il faut également éviter dans de certains tons, mais que l'on peut employer dans d'autres.



Ce trait est de la plus grande difficulté dans le ton où il est noté ci-dessus, sur-tout dans la vîtesse; mais il est faisable dans celui qui suit.



Le trait ci-dessus est très-difficile dans le ton de *mi* majeur où il est noté; mais il est faisable dans celui de *mi* bémol majeur, tel qu'il est ci-après.



Le trait ci-après eſt faiſable dans un mouvement modéré, tel qu'il eſt noté dans le ton d'*ut* mineur; mais il ſeroit impraticable dans le ton d'*ut* ✕ majeur, ſur-tout dans un mouvement un peu ſerré.



Le même trait en *ut* majeur, comme on le voit ci-après, ſe peut faire aiſément; il eſt faiſable auſſi, quoiqu'un peu plus difficile dans le ton de *ſi* bémol majeur.





Ce même paſſage ſerait impraticable dans le ton de *ſi* naturel ci-deſſous.



Voici encore quelques paſſages que l'on peut employer ſeulement dans le ton ci-après.



Il reſte à préſent à parler des cadences & autres agrémens que l'on peut faire ſur le Baſſon; celles que l'on peut faire bien entendre ſont en petit nombre. Il y en a qui ſe font d'un ſeul doigt, d'autres en exigent néceſſairement deux; c'eſt encore l'affaire du Maître que l'on choiſira de ſes enſeigner; il ſerait trop long de les déſignet ici; on indiquera ſeulement celles que l'on peut faire, ou qu'il faut éviter.

On ne peut faire aucune cadence ſur les notes ci-deſſous, ſi ce n'eſt ſur le *fa* avec la clef; mais elle ſe fait difficilement.



Ces cinq cadences ſont difficiles à bien faire; cependant il y a des perſonnes qui les font aſſez bien par des poſitions particulieres; c'eſt pour cela qu'on les a placées ici.

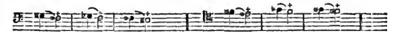


On ne peut point faire de cadences ſur ces notes.



Ces deux cadences ne se font pas aisément, & ne peuvent jamais être bien battues.

Celle-ci se fait avec la clef, & est difficile pour la bien soutenir.



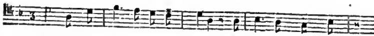
Ces cadences se font, mais très difficilement, par des positions particulieres, & même tous les instrumens n'y sont pas propres; ainsi il faut les mettre au rang des inutiles, à moins qu'on ne veuille s'y exercer beaucoup.

Du coup de langue.

La langue fait aux instrumens à vent, ce que fait l'archet aux instrumens à corde : ainsi de même que pour ces derniers, on articule les notes avec le coup d'archet, suivant leurs différentes valeurs, on doit, pour les instrumens à vent, les articuler par un coup de langue.

Il y a plusieurs manieres d'employer la langue à cet usage; il n'est pas possible de les détailler ici; on dira seulement en général, que toutes les notes qui ne sont pas liées ensemble, doivent être détachées par un coup de langue, qui doit être plus ou moins articulé, selon l'expression & le mouvement qu'exigent les différens morceaux de Musique que l'on exécute. Comme le Basson est propre à accompagner la voix, lorsqu'il est employé à cet usage, si c'est un accompagnement dont les notes suivent les paroles que chante la voix, on doit s'appliquer à rendre ces notes de maniere que l'articulation de la langue sur l'instrument, imite autant qu'il est possible, celle de la voix, en observant bien de faire les syllabes longues & breves, de même que la voix. Pour ce genre d'accompagnement, sur-tout dans les morceaux d'expression, le son de l'instrument doit être ménagé de maniere, qu'il se fonde pour ainsi dire avec celui de la voix, & le coup de langue doit être adouci à proportion des syllabes que prononce la voix.

Voici un exemple où on peut mettre en pratique ce que l'on vient de dire.



Ah, que ma voix me devient chere, de-puis que mon Ber-



ger se plaît à la for - mer;

E- glé tient tous ses biens des mains de la na- tu- ré.

L'accompagnement de Basson qui est sous ces deux morceaux, dans l'acte d'Eglé, est note pour note, & syllabe pour syllabe sous la partie du chant; il faut de toute nécessité qu'il soit rendu comme on vient de le dire, & que l'accompagnateur imite aussi les différentes inflexions du chant, tels que les coulés, les ports de voix, cadences brisées, & autres agrémens, sans quoi ces deux morceaux ne feraient qu'un effet désagréable. En un mot, les instrumens à vent ayant été inventés pour imiter la voix, ils doivent chanter de même, lorsqu'ils l'accompagnent. Cette maniere d'accompagner exige plus d'art qu'on ne pense, quoiqu'elle paraisse fort simple. Il faut être bien sûr de l'embouchure, & connaître bien le doigté de l'instrument propre à faire les agrémens qu'ils exigent. Il y a peu de maîtres qui s'attachent à cette partie; ceux qui connaissent la Musique vocale, & le goût du chant, auront encore plus de facilité que d'autres à y parvenir.

Pour ce qui regarde tout autre genre de Musique, que l'accompagnement, le coup de langue doit être proportionné aussi à l'expression & au mouvement dont ils sont susceptibles: C'est l'affaire des Maîtres d'enseigner la maniere de donner les différens coups de langue. Quelque genre de Musique que l'on exécute, il faut éviter les deux incon-

véniens qui résulteraient d'un coup de langue trop dur, ou trop peu articulé, qui tous deux rendent l'instrument désagréable à entendre; mais comme il y en a qui dépendent du plus ou moins de liberté de la langue; de même il y a des personnes à qui les meilleurs Maîtres ne pouront jamais donner la tournure nécessaire pour bien articuler certains morceaux de vitesse. Cependant cette difficulté ne doit pas décourager les amateurs; ils pourront se dédommager de ce défaut de la grande liberté de langue, en s'appliquant à bien rendre d'autres morceaux de Musique, qui, pour n'être pas susceptibles de la plus grande exécution, n'en sont pas moins agréables pour l'amateur & l'auditeur. D'ailleurs on a toujours remarqué que la grande difficulté est rarement rendue sur le Basson, encore plus particuliérement que sur les autres instrumens à vent, avec la nécessité, la justesse & la précision nécessaires pour la rendre agréable. Cela provient de ce que la plûpart de ceux qui jouent de grandes difficultés, se trouvent nécessairement, & comme malgré eux, emportés par un coup de langue trop précipité, qui les met souvent hors de mesure. Il est aussi difficile de réduire une langue trop libre, que de donner de la légéreté à celle qui serait lourde & épaisse. Ce dernier défaut de la langue produit l'effet contraire de l'autre, & retarde nécessairement la mesure; de sorte que si deux personnes qui auraient ces deux défaurs exécuraient ensemble un morceau de Musique, qui exigerait de la vîtesse, il serait impossible qu'ils se rencontrassent ensemble, & ils contrecarreraient continuellement par leurs mouvemens irréguliers, les Maîtres les plus habiles qui joueraient avec eux la même partie. La grande difficulté a encore cet inconvénient; indépendamment de la fatigue beaucoup plus grande qu'elle exige, le son du Basson ne peut jamais être aussi beau que lorsqu'on exécute des pieces de Musique, qui ne demandent qu'un chant agréable. On invite cependant les amateurs à ne pas s'en tenir à ce qu'on peut nommer le terre-à-terre. Il est bon, & même nécessaire, de pratiquer la difficulté pour se former l'embouchure & les doigts, & acquérir l'habitude de faire aisément certains traits difficiles. Lorsqu'on sera parvenu à ce degré, on choisira le genre que l'on aimera le mieux, de l'agréable ou du surprenant.

Les doigts servent à boucher ou déboucher les trous qui produisent les différens tons du Basson. Ils doivent être placés sur l'instrument, de

TABLATURE DU BASSON.

Le Basson tout monté comme il doit etre pour le jouer.

N.ª Il y a d'autres positions pour faire plusieurs tons de differentes manieres suivant les passages où ils se trouvent employés. il seroit trop long de les demontrer icy, c'est pourquoy on s'est rêtraint à donner la Tablature la plus simple et la plus connue, c'est aux Maîtres dont on fera choix à enseigner ces differentes positions.

Il faut observer aussi que le même doigté qui sert dans cette Tablature à faire les Dieses sert aussi à faire les Bemols, par exemple, le doigté de l'Ut ♯ fait le Re ♭, celuy du Sol ♯ fait le La ♭ comme aussi celuy du Si ♭. fait le La ♯ et celuy du Mi ♭ fait le Re ♯ ainsi du reste. On n'a pas placé ces tons dans la Tablature pour eviter la longueur et la confusion.

Ces derniers tons ne sont point usités surtout Ut. Re. Mi. Fa Mais cependant ils ne sont pas infaisables, on verra cy après pour quoy on les a placé icy.

Les lignes perpendiculaires qui se trouvent au dessus de chaque Notte indiquent le nombre de trous qui doivent etre ouverts, ou fermés, pour produire chaque Ton, ou Semi ton, qui forment la Game du Basson, la ligne droite qui part de chaque trou, marque que le trou doit etre ouvert, ou fermé, pour rendre le ton indiqué par la Notte qui est au dessous de la ligne perpendiculaire. On a marqué par des lignes ponctuées, les tons pour les quels il faut ouvrir, ou fermer les trous qui se bouchent avec les Clefs, de même que ceux qui se bouchent avec le pouce de chaque main. Les autres marques par des lignes pleines, sont ceux, pour les quels on n'a pas besoin d'employer les Clefs et qui se bouchent avec les trois premiers Doigts de chaque Main.

Les deux Si ♭ et ♮ sont les premiers tons graves du Basson, ils se font avec le même doigté tous les trous fermés, il n'y a que la pression de l'anche qui etant plus forte pour le Si ♮ le fait distinguer du Si ♭ mais il est rarement juste par comparaison avec les Si des Octaves au dessus sur tout lors qu'on est obligé de forcer un peu le ton. l'Ut ♯ qui se trouve après se fait en debouchant la moitie du trou marqué 12 C'est pourquoy on voit qu'il n'est bouché qu'à moitié en suivant la ligne qui répond de ce ton au 4. Point qui est fait ainsi ◐.





Clavecin.

Viole d'Amour
Page 307.

Poche ou Sourdine.

maniere qu'ils puissent agir librement, & que cependant les trous soient bouchés exactement, suivant l'exigence des tons qu'ils produisent. Ils ne sont pas susceptibles des mêmes défauts que la langue, car la grande légéreté des doigts est une des meilleures qualités que l'on puisse desirer; mais la molesse, la pesanteur & la roideur sont des défauts essentiels que l'on corrige difficilement. C'est du tact des doigts que dépend l'agrément que l'on peut mettre dans le chant que l'on fait faire à cet instrument, comme les cadences brisées & appuyées, les ports-de-voix & autres; il faut, par conséquent, que les doigts aient du nerf sans roideur, de la flexibilité sans molesse, & qu'ils agissent toujours de concert avec la langue; c'est de-là que dépend la belle exécution de la Musique sur cet instrument. Avec des doigts de cette qualité, un coup de langue bien dirigé, une embouchure bien formée, un instrument de bonne qualité, & la connaissance de toutes les positions qui peuvent servir à rendre les agrémens du chant dans tous les tons qui sont favorables au Basson, un amateur, qui d'ailleurs saura parfaitement la Musique, aura l'oreille juste, & connaîtra les différentes expressions dont le chant est susceptible, pourra rendre sur cet instrument tel chant que ce puisse être, à l'imitation d'une voix, lorsque ce chant n'excédera pas la portée de l'instrument, & exécutera les concerto, trio, quatuor, & autres genres de Musique, de maniere à faire plaisir aux Auditeurs; mais il est rare de trouver toutes ces qualités réunies : c'est pourquoi il faut un travail opiniâtre, & des dispositions naturelles pour les rassembler.

CLAVECIN.

Cet instrument est trop connu pour que nous entrions ici dans les détails qui le concernent. Nous nous contenterons d'observer que par un vice de sa construction, le Clavecin étant borné à douze touches dans l'étendue d'une octave, il est impossible qu'il puisse rendre les vingt-un sons que la Musique admet, d'un son donné à son octave.

La maniere d'accorder le Clavecin, loin de pallier ce défaut, y jette un vice encore plus considérable, en ce que l'on est obligé de discorder chaque quinte, c'est-à-dire, tous les sons, excepté les octaves, jusqu'au point nécessaire pour détruire la différence qui doit se trouver entre un

demi-ton majeur, & un demi-ton mineur; d'où il résulte que ni les tons mêmes, ni les tierces, ni les sixtes, ni aucun autre intervalle, ne peuvent être entendus dans leur juste proportion; en un mot, qu'aucun son n'y est juste, lorsqu'il n'est pas considéré comme l'octave d'un autre *(a)*.

Pour parvenir à rendre le Clavecin un instrument tout-à-fait musical, il est nécessaire que le clavier porte autant de touches qu'il en faut pour exécuter les vingt-un sons différens contenus dans l'intervalle d'une octave; & afin qu'un pareil nombre de touches puisse entrer dans l'étendue du pouce au petit doigt, nous pensons qu'il n'y a que le moyen suivant.

1°. Il faut ajouter deux petites touches, l'une entre *si* & *ut*, l'autre entre *mi* & *fa*, ce qui, avec les cinq petites touches que porte ordinairement le clavier, fera en tout sept petites touches.

2°. On coupera en deux chacune de ces petites touches, afin qu'une partie puisse rendre le bémol, & l'autre le dièse. (Voy. la planche ci-jointe).

Ce sont les Clavecins que les Italiens appelent *brisés* (Spezzati), & il paraît qu'on en faisait beaucoup plus d'usage en Italie, lorsque les principes de la Musique y étaient en vigueur, & que l'ignorance, soit des chanteurs, soit des autres praticiens, quant à l'intonation, n'y avait pas pris le dessus. On peut voir dans les *Observations sur différens points d'Harmonie*, par M. l'Abbé Roussier, page 64 des notes, ce que disait le fameux *Becatelli*, maître de Musique à *Prato* en Toscane, touchant ces sortes de Clavecins qu'il appele *chromatiques*, *(b)*. Il les apporte en preuve,

(a) Si ces défauts, quoique très-considérables, ne sont pas sentis par tous ceux qui touchent l'Orgue, le Clavecin, &c. c'est que la plûpart se sont adonnés à ces sortes d'instrumens avant de prendre des principes de Musique, & qu'ensuite l'habitude de ces instrumens faux a éteint en eux, ou du moins émoussé en partie, le sentiment de l'oreille quant à l'intonation. La preuve en est dans les Eglises où il y a des Orgues. Il en est peu dont les Organistes n'aient demandé, & souvent obtenu une augmentation de jeux dans leurs instrumens; aucun n'a demandé une augmentation de sons dans l'étendue d'une octave. Car le Facteur ne manquerait pas d'exécuter ce que l'Organiste demanderait, lorsqu'une Eglise se met en dépense pour augmenter seulement le bruit, qui n'est pas un objet bien essentiel dans la Musique.

(b) Cette dénomination est impropre. Les Clavecins brisés sont, dans le fait, *enhar-*

1-4-64

2

hie d'une Octave ?



uces,
gnes.

Lab ou Sol# | Sib ou La# | Reb ou Ut# | Mib ou Re# | Solb ou Fa# | Lab ou Sol# | Sib ou La# | Reb ou Ut# | Mib ou Re#

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa

preuve, pour démontrer la différence entre un dièse & un bémol, & pour qu'on puisse éprouver la grande discordance qui résulteroit de prendre l'un de ces sons pour l'autre, comme quelques praticiens commençaient à le faire de son tems, induits en erreur par l'imperfection des Clavecins ordinaires. Imperfection que ces Praticiens prenaient, sans doute, pour un principe, faute de connaître les vrais principes de la Musique.

Nous avons appris que M. Chiquelier, Garde des Instrumens de la Musique du Roi, avait fait construite un Clavecin (*a*), à-peu-près dans le genre de celui que nous proposons; mais outre que nous n'avons jamais vu le sien, & que le nôtre est fondé sur la division de l'octave, telle que nous l'avons donnée dans un tableau (tome III, page 373), on nous a dit que M. Chiquelier conservait dans son Clavecin, des touches accordées selon le *tempérament*, ce qui met une grande différence entre ce Clavecin & le nôtre, dont nous bannissons pour jamais *le tempérament*, puisque la Musique ne l'admet point. Car ce qu'on appelle *tempérament*, malgré ce qu'en ont dit dans leurs ouvrages des Ecrivains célebres, n'est au fond qu'un moyen méchanique, une sorte d'industrie pour remédier au défaut des instrumens sur lesquels on ne veut pas mettre tous les sons, toutes les touches nécessaires. En employant les vingt-un sons contenus dans l'enceinte d'une octave, qu'a-t-on besoin de sons tempérés & intermédiaires, pour le mince plaisir de faire entendre ce qu'est la Musique sur les instrumens à douze sons? N'y a-t-il pas assez de ces sortes d'instrumens bornés, sans tâcher d'en perpétuer le vice, sur-tout lorsqu'on est convaincu qu'un *ré-dièse* n'est pas un *mi-bémol*, &c.? Nous ignorons d'ailleurs par quels principes se guide M. Chiquelier. Quant à nous, nous ne voyons rien de plus simple que de suivre ceux de la Musique, en proposant un Clavecin purement Musical, & non tempéré.

---

moniques, puisqu'ils font entendre la différence entre un *la-dièse*, & un *si-bémol*, un *si-dièse*, & un *ut*, &c. C'est cette différence qu'on appelle *quart de ton enharmonique*.

(*a*) Il a été exécuté par M. Paschal, célebre Facteur de Clavecins, éleve de Blanchet, & qui a la survivance de la charge de Garde des Instrumens, dont M. Chiquelier est titulaire.

Clavecin vertical.

Pour qu'un Clavecin tienne moins de place dans les petits appartemens; on a imaginé d'en faire qui font brifés, & qui font élevés contre le mur, dans le genre des Orgues. Voilà toute la différence qu'il y a entre cette efpece de Clavecin & les Clavecins ordinaires.

Epinette.

C'eft un Clavecin beaucoup moins étendu que le Clavecin ordinaire; & qui n'a qu'un clavier. Chaque fon n'eft par conféquent compofé que du fon de deux cordes, au-lieu que dans le grand Clavecin, il eft compofé de deux cordes à l'uniffon, & d'une à l'octave fupérieure. Les touches font auffi plus petites, & ordinairement on fe fert de l'Epinette pour faire commencer les enfans. Il y en a qui tiennent dans des boîtes, dont la forme eft un quarré long, & qui peuvent fe porter en voyage.

Nous croyons faire plaifir au Public en rapportant ici une lettre de M. *Trouflaut*, Chanoine de l'Eglife de Nevers, *fur les Clavecins en peau de buffle, inventés par M. Pafchal.* M. Trouflaut eft un très-grand Muficien, organifte de fon Eglife, & l'un des plus habiles Théoriciens de ce fiecle. Sa Lettre eft adreffée à Meffieurs les Auteurs du Journal de Mufique, & a été inférée au n° 5 de l'année 1773, de ce Journal.

A Nevers, le 20 Décembre 1773.

MESSIEURS,

« Le Clavecin tenant un des premiers rangs parmi les Inftrumens; les moyens qu'il fournit de réunir toutes les parties d'un Concert, de former des grouppes harmoniques, d'offrir au Compofiteur, dans un petit efpace, toutes les formes poffibles de l'harmonie & de la mélodie, le rendront toujours cher aux vrais Muficiens ».

« Malgré les reffources inépuifables qu'il offre au génie, on ne peut

1-4-44-



Forte Piano. Violon vu de profil.

Epinette. Violon vu en face.

Mirs del. Chenu Sculp.

cependant disconvenir que l'égalité de ses sons ne fût un défaut très-réel. Cet Instrument, très-simple dans son origine, & composé d'abord d'un seul clavier, ainsi que nos Epinettes, conserva pendant plusieurs siecles à-peu-près la même simplicité (*a*). On imagina ensuite de doubler les sautereaux de chaque touche, pour varier un peu les sons. C'est à cette époque que le premier germe du goût se développa en faveur de notre Instrument. Les Facteurs imaginerent ensuite de placer deux claviers, dont le supérieur faisait parler un seul rang de sauteraux, & l'inférieur les faisait jouer tous les deux. Par ce moyen on opérait le fort & le doux: mais ce fort & ce doux étaient toujours les mêmes, & il n'y avait point de gradation de l'un à l'autre. On inventa dans la suite mille autres moyens d'amplifier, de décorer, d'améliorer les Clavecins; mais jamais on ne toucha au but qu'on aurait dû se proposer, de graduer les sons comme la nature & le goût l'inspirent à une oreille délicate & à une ame sensible ».

« Les Facteurs ne furent pas les derniers à s'appercevoir de cette imperfection, mais ils préférerent le sommeil de l'usage à l'activité du génie, & ne chercherent point à perfectionner ce bel instrument, ni à le mettre en état d'exécuter les *forte*, *piano*, *amoroso*, *gustoso*, *staccato*, *&c.* & toutes les autres gradations qui figurent avec tant de charmes dans la Musique moderne ».

« Il étoit réservé à M. Paschal Taskin (*b*) de porter ses vûes plus loin, & de triompher des obstacles qui avaient pu arrêter ses prédécesseurs. Livré à de fréquentes méditations, cet Artiste, aussi ingénieux que modeste, se détermina à faire l'essai de toutes sortes de corps, pour en tirer des sons agréables. Ce fut en 1768 qu'il obtint de la répétition de ses expériences le succès qu'il en espérait. Parmi les trois rangs de saute-

---

(*a*) On peut voir sur ce sujet le livre excellent de l'Harmonie universelle du P. Mersenne, Religieux Minime, à l'article des Instrumens à cordes.

(*b*) M. Paschal, Facteur de Clavecins de la Cour, & Garde des Instrumens de Musique de la Chambre du Roi, demeure *à Paris*, *rue de la Verrerie*, *vis-à-vis la petite porte de S. Merry*. Il est éleve & successeur de M. Blanchet; & non-seulement il possede seul le secret de ses excellens claviers, mais il les a perfectionnés à plusieurs égards.

reaux ordinaires aux Clavecins, il en choisit un, dans lequel il substitua; aux plumes de corbeau, des morceaux de peau de buffle, qu'il introduisit dans les languettes, de la même maniere à-peu-près que les plumes. De l'effet de cette peau sur la corde de l'instrument, il résulte des sons veloutés & délicieux; on enfle ces sons à volonté, en appuyant plus ou moins fort sur le clavier; par ce moyen on obtient des sons nourris, moëlleux, suaves, ou plutôt voluptueux, pour l'oreille la plus épicurienne. Desire-t-on des sons passionnés, tendres, mourans? Le buffle obéit à l'impression du doigt; il ne pince plus, mais il caresse la corde; le tact enfin, le tact seul du Claveciniste suffit pour opérer alternativement, & sans changer ni de clavier ni de registres, ces vicissitudes charmantes ».

« M. Paschal ne s'est point borné à cette précieuse découverte: il a voulu mettre en usage les registres emplumés, pour répandre plus de variété sur son instrument. Pour cela, il a imaginé des baguettes de fer qui percent perpendiculairement le sommier du Clavecin, du haut en bas; le bout supérieur fait mouvoir les registres emplumés; le bout inférieur vient se terminer un peu au-dessus des genoux du Claveciniste. Par cet ingénieux & simple méchanisme, on peut, avec le plus léger mouvement des genoux, faire parler tel ou tel jeu de plumes, séparément ou ensemble; ou le jeu de buffles seul, ou tous les jeux du Clavecin réunis: de sorte que si l'on veut imiter l'effet d'un grand chœur, d'un écho, & toutes les nuances dont la Musique moderne est susceptible, on y réussit au-delà de ses desirs, sans déplacer la main du clavier. Quelle prodigieuse variété dans un instrument auparavant si ingrat! La magie des sons qu'il fait entendre aujourd'hui, captive bientôt l'attention de l'auditeur, intéresse son cœur, l'enchante, le ravit. Vous êtes à même de vérifier le détail que je place sous vos yeux. Le plaisir que vous goûterez en entendant ce Clavecin enchanteur, vous en fera bien-tôt éprouver un autre non moins délicieux pour les ames bien nées, celui de la reconnaissance ».

« Depuis 1768 notre Artiste a su ajouter à sa propre découverte. C'est en combinant les effets du tact, des claviers & des buffles, qu'il s'est apperçu qu'on pouvait, & conserver la même égalité de tact, & cependant enfler ou diminuer les sons à son gré. En conséquence il a su placer sous le pied du Claveciniste un tirant qui fait mouvoir im-

perceptiblement le jeu des buffles, ainsi que le jeu des plumes. Ce tirant recevant du pied une pression plus ou moins légere, enfle ou diminue les sons plus ou moins. On parvient aisément alors à faire sentir toutes les variations possibles dans l'exécution, & l'on fait succéder à son gré des sons foibles ou forts, tendres ou éclatans; ce qui produit la surprise la plus flatteuse. »

« Depuis les tailles, jusqu'à l'extrémité des basses, les Clavecins en peau de buffle imitent parfaitement le son des basses du prestant de l'orgue, & depuis les tailles jusqu'à l'extrémité des dessus, ceux de la flûte traversiere ».

« Quant à leur durée, ce qu'on en peut dire de plus précis, c'est que le premier Clavecin en buffles ayant été fait en 1768, pour M. Hébert, Trésorier-général de la Marine & des Menus Plaisirs du Roi, il a conservé jusqu'à ce jour, quoique fréquemment exercé, la même égalité de force & d'élasticité propres à la peau de buffle, d'où l'on doit conclure que les buffles durent au moins cinq ans, & probablement beaucoup davantage; ce qui devient très-intéressant pour les Amateurs, qui étaient dégoûtés du Clavecin, par le prompt dépérissement des plumes. »

« J'ose ajouter, avec confiance, que le Clavecin à buffles est très-supérieur aux *Piano-Forte* (*a*). Quelqu'ingénieux que soient ces derniers, ils ne laissent pas d'avoir des défauts essentiels. Placés chez le vendeur, ils ont de quoi plaire & séduire : mais si l'on porte un coup d'œil attentif sur l'intérieur de leur construction, leur complication effraie à l'instant. Si les dessus en sont charmans, les basses dures, sourdes & fausses semblent donner la consomption à nos oreilles françaises; défaut jusqu'à présent irremédiable, si l'on ne pratique à ces sortes de Clavecins un jeu de flûtes, tel que j'en ai vu à Paris, chez un Amateur, pour améliorer les basses & renforcer les dessus; conséquemment double méchanisme, double dépense, double servitude pour entretenir l'accord de l'un & de l'autre. De plus, & c'est ce qui est le plus essentiel, on ne peut adapter le méchanisme des Piano-Forte de Londres à

(*a*) Le Clavecin *Piano-Forte* a été inventé, il y a environ vingt-ans à Freyberg en Saxe, par M. Silbermann. De la Saxe, l'invention a pénétré à Londres, d'où nous viennent presque tous ceux qui se vendent à Paris.

nos Clavecins Français, la forme & la disposition de ces derniers n'ayant jamais pu s'y prêter, quelqu'intelligens que pussent être les Facteurs. Ces Clavecins enfin, quelque peu qu'ils se dérangent, soit par le transport soit par l'intempérie de l'air, sont bientôt condamnés à un éternel oubli dans nos Provinces, où personne n'est en état de les entretenir comme il faut. Je passe sous silence leur excessive cherté ».

« Dans celui de M. Paschal, les basses, au contraire, répondent avec toute la précision possible aux dessus, toutes les notes du clavier sont également sonores & moëlleuses, & toujours susceptibles de toutes les gradations que l'Artiste peut desirer. Son méchanisme s'adapte à très-peu de frais à tous les anciens Clavecins Français, Flamands, Italiens. Le méchanisme appliqué, on tire encore parti des registres emplumés; on peut en lutter les sons & avoir par-là toujours du nouveau, toujours de l'agréable. Cette découverte devient sans doute l'époque de la résurrection des Ruckers, des Geronimi, des Marius, &c. De plus, les Clavecins de M. Paschal, lorsqu'ils parviennent en Province, n'ont rien à redouter de la maladresse de ceux qui se chargent de les maintenir en bon état. Pour peu qu'on examine le sautereau, sa mortaise, le buffle; qu'on veuille comparer les touches qui vont mal avec celles qui vont bien, rien n'est plus facile & plus amusant que d'y porter un secours aussi prompt qu'efficace. Un canif, des ciseaux, un morceau de buffle, voilà tout l'attirail qui convient. La modicité du prix que M. Paschal attache à son méchanisme, prouve bien qu'il ambitionne plus l'avantage d'être utile que celui de s'enrichir. Il faut encore remarquer que les buffles, placés aux sautereaux de l'Épinette, offrent autant d'agrément qu'au Clavecin, à cela près qu'il est impossible de produire autant de variété avec un seul registre ».

« La découverte de M. Paschal lui a mérité les suffrages unanimes des connaisseurs. Les premiers Artistes de Paris, tels que M. Couperin, M. Balbâtre, n'ont pas tardé à vouloir jouir du bienfait de cette invention, & les Grands de la Cour & de la Capitale s'empressent tellement de suivre leur exemple, que M. Paschal n'a d'autre regret que d'être occupé sans cesse à appliquer son méchanisme à d'anciens Clavecins, & de n'avoir pas un moment pour achever les siens, qu'il regardait avec raison comme les plus propres à assurer sa réputation ».

« J'ai l'honneur d'être avec respect, Messieurs, votre très humble, &c.

TROUFLAUT, Chanoine semi-prébendé de l'Église de Nevers ».

A Catane, en Sicile, un Prêtre Napolitain a inventé plusieurs Clavecins singuliers. Dans l'un, les sautereaux viennent marteller la corde avec tant de vivacité, qu'ils lui font rendre un son aussi fort, aussi brillant que le pincement de la plume, sans en avoir le glapissement, & laissent au Musicien la facilité du *Forte-Piano*, par le plus ou moins de force à battre sur la touche.

Ce Clavecin est susceptible de plusieurs jeux; il y en a particuliérement un de Harpe, qui est parfait. Il a encore l'avantage en fatiguant moins la corde, de ne lui faire presque jamais perdre son accord.

Dans un autre, une invention non moins heureuse, c'est de pouvoir; par l'augmentation ou la soustraction d'une hausse, de baisser, hausser ou changer le ton de tout le diapazon à la fois, & ôter ainsi tout le désavantage de cet instrument, qui est de contraindre les voix à chanter à son ton.

Il a déja poussé la perfection de cette invention jusqu'à quatre demi-tons, & cet habile Prêtre irait encore plus loin, s'il était aidé de quelques Facteurs qui fussent aussi adroits, qu'il est ingénieux & inventif.

Il a aussi construit les Orgues des Bénédictins de Catane. Tous les jeux & tous les instrumens à anche & à cordes y sont imités jusqu'à l'illusion. Il y a, sur-tout, un jeu qui imite l'écho, d'une maniere si aétienne que l'on suit le son qui se perd dans l'espace.

Sur le Clavecin du Pere Castel.

Il y a un son fondamental & primitif dans la nature, auquel on peut donner le nom d'*ut*.

Il y a aussi une couleur tonique, originale & primitive, qui sert de base & de fondement à toutes les couleurs, c'est le *bleu*.

Il y a trois cordes ou sons essentiels qui dépendent de ce ton primitif d'*ut*, & qui composent avec lui l'accord parfait primitif & original, qui est *ut mi sol*.

Il y a de même trois couleurs originales dépendantes du *bleu* : elles ne sont composées d'aucunes autres couleurs, & elles les produisent toutes: ces trois sont, *bleu, jaune* & *rouge*. Le bleu, est la *tonique;* le rouge, la *quinte;* & le jaune est la *tierce*.

Il y a cinq tons, *ut*, *re*, *mi*, *sol*, *la*; & deux demi-tons, *fa*, *si*. De même il y a cinq couleurs principales, *bleu*, *verd*, *jaune*, *rouge* & *violet*; & deux couleurs *semi-toniques*, qui sont *l'aurore* & le *violant*, (que Newton appelle l'*orangé*) & l'*indigo*.

L'échelle musicale est, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

L'échelle des couleurs est *bleu*, *verd*, *jaune*, *aurore*, *rouge*, *violet*, *violant*: car le *bleu* conduit au *verd*, qui est *demi-bleu* & *demi-jaune*.

Le *verd* conduit au *jaune*, le *jaune* à l'*aurore*, qui est un jaune doré; l'*aurore* au *rouge*; le *rouge* au *violet*, qui a deux tiers de rouge contre un tiers de bleu, & le *violet* au *violant*, qui a plus de bleu que de rouge.

Les tons entiers se partagent en demi-tons (*a*); par conséquent la gamme est composée de douze demi-tons; *ut*, *ut*✕, *re*, *re*✕, *mi*, *fa*, *fa*✕, *sol*, *sol*✕, *la*, *la*✕, *si*.

Il y a pareillement douze demi-couleurs, ou *demi-teintes*; & il ne peut y en avoir ni plus ni moins; ces couleurs sont: *bleu*, *céladon*, *verd*, *olive*, *jaune*, *aurore*, *orangé*, *rouge*, *cramoisi*, *violet*, *agate* & *violant*.

Le bleu conduit au *céladon*, qui est un *bleu verdâtre*; le *céladon* mene au *verd*; le *verd* à l'*olive*, qui est encore un *verd jaunâtre*; l'*olive* conduit au *jaune*; le *jaune* à l'*aurore*; l'*aurore* à l'*orangé*; l'*orangé* au *rouge couleur de feu*; celui-ci au *rouge cramoisi*, qui est mêlé avec un peu de bleu; le *cramoisi* ou *violet*, qui est encore plus bleu; le *violet* à l'*agate*, ou *violet bleuâtre*; l'*agate* au *violant*, ou *bleu violant*, qui est un bleu tant soit peu ardent.

La marche des sons se fait dans un cercle, & comme ils sont sortis de l'*ut*, leur progression les y ramene: *ut*, *mi*, *sol*, *ut*, ou *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*. Cette révolution s'appelle une *octave*, dans laquelle le dernier *ut* est de moitié plus aigu, & plus retentissant que le premier.

Les couleurs forment de même leur progression dans un cercle; & comme ce cercle commence au *bleu*, il y finit pareillement: car du rouge au cramoisi, il y a un degré vers le *bleu*: du *cramoisi* au *violet*, un autre degré; l'*agate* de même, & le *violant* qui est presque tout bleu, & où

(*a*) Le Pere Castel n'était pas mieux instruit que tant d'autres sur la division de la gamme; s'il eût su que l'octave se divise en vingt-un sons, cette connaissance eut détruit son Clavecin de fond en comble.

il

il y a seulement un œil rouge, conduit au bleu, qui est de moitié plus tranchant & plus clair, que le premier *bleu* par où l'octave a commencé; car toutes les couleurs à proportion qu'on y mêle du blanc, deviennent plus obscures.

Le Pere Castel prouve par des principes de géométrie, qu'il n'y a que douze octaves possibles, à compter depuis le tuyau d'orgue de soixante-quatre pieds, jusqu'au tuyau d'une ligne & demie, & qu'elles ne peuvent produire que cent quarante-quatre sons. Il prouve pareillement qu'entre le blanc & le noir, il n'y a que cent quarante-quatre couleurs possibles.

Voilà les principes sur lesquels le pere Castel a fondé son Orgue ou *Clavecin des couleurs.*

Jusqu'ici nous n'avons que la moitié de la Musique, puisque le mouvement en est l'ame, & que ce mouvement consiste à faire entendre en différens tems, différens sons, plus ou moins durables, selon la mesure qui les regle.

Pour y parvenir sur le *clavecin oculaire*, il s'agit donc de pouvoir à son gré, montrer ou cacher les couleurs, de faire paraître tantôt le *bleu*, tantôt le *rouge*, puis le *verd*, le *violet*. Quelquefois le verd & le rouge successivement, tandis que le rouge demeure ou passe lentement devant nos yeux, ou seul, ou en compagnie d'autres couleurs.

Veut-on entendre un son d'orgue, on pose le doigt sur le clavier, ou appuie sur la touche, & à mesure qu'elle baisse pardevant, & qu'elle leve par derriere, elle fait ouvrir une soupape, qui, en donnant passage au vent des soufflets, produit le son que l'on desire. Un autre touche ouvre une autre soupape, & fait sonner un autre tuyau, & plusieurs touches, baissées ensemble ou successivement, font entendre plusieurs sons, ou à la fois, ou l'un après l'autre.

Comme la touche en pressant ou en tirant une targette, une pilote, ou un talon, ouvre une soupape pour opérer un son; de même le P. Castel s'est servi de cordons de soie, de fil d'archal, ou de languettes de bois, qui, étant tirés ou poussés par le derriere ou le devant de la touche, ouvrent un coffre de couleurs, un compartiment, ou une peinture, ou une lanterne éclairée en couleurs; de maniere qu'au même instant que vous entendez un son, vous voyez une couleur relative à ce son.

Plus les doigts courent & sautent sur le clavier, plus on voit de couleurs, soit en accords, soit dans une suite d'harmonie.

Reste à savoir si le mouvement des couleurs peut faire une harmonie; si ce mouvement sera agréable à la vue; si l'œil pourra sentir cette harmonie, &c.

Nous avons bien de la peine à croire que l'ame reçoive, par la diversité des couleurs, le même plaisir qu'elle reçoit par la diversité des sons.

D'ailleurs le rapport que le P. Castel trouve, entre les sons & les couleurs, n'est pas tel qu'il l'imagine. Il regarde l'*ut-dièse*, par exemple, comme un son qui tient précisément le milieu entre *ut* & *re*; ce qui n'est pas. Car la distance entre *ut* & *ut-dièse*, est bien plus grande que celle de l'*ut-dièse* au *re*, puisqu'on compte un apotome dans la premiere distance, c'est-à-dire, d'*ut* à *ut-dièse*, & que de cet *ut-dièse* à *re* il n'y a qu'un limma. Or la différence entre ces deux intervalles, étant à-peu-près d'un quart de ton, ce seroit au milieu de ce quart de ton qu'il faudroit placer l'intonation intermédiaire sur laquelle a compté le P. Castel dans son systême; intonation purement arbitraire, & pour laquelle la Musique, qui ne marche que par principes, n'a pas même de signes.

Le dièse & le bémol, qu'emploie la Musique, servent l'un & l'autre à hausser ou à baisser une note de la valeur d'un apotome, & cette valeur est toujours plus forte que ce qu'on peut concevoir comme la moitié d'un ton.

Comme beaucoup de personnes sont dans la même erreur que le P. Castel (*a*), nous croyons devoir mettre ici sous les yeux comment la Musique divise un ton en deux parties, & l'on verra que ces deux parties sont toujours inégales, de quelque maniere que le ton soit divisé.

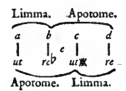
(*a*) 1°. L'Orgue, le Clavecin, & tous les instrumens à touches, sont construits d'après la même erreur, c'est-à-dire, d'après les faux principes que s'étoient faits des hommes grossiers dans des siecles de barbarie.

2°. Tous les chanteurs Italiens passent leur vie à étudier les fausses intonations du Clavecin, & malheureusement ils les retiennent trop bien.

3°. Des Compositeurs de Musique, d'après la construction gothique du Clavecin, prennent & écrivent des *ut* pour des *si-dièses*, des *si-bémols* pour des *la-dièses*, &c.

4°. Des théoriciens, soit en France, soit en Italie, fondent des systêmes de Musique sur l'égalité des demi-tons.

5°, 6°, 7°, &c. &c. &c, l'énumération serait trop longue.



On voit, par cet exemple, que si l'on monte d'un limma depuis *ut*, comme d'*a* à *b*, on aboutit à *re-bémol*, peu éloigné de l'*ut*; tandis que l'espace *b*, *d*, c'est-à-dire, de *re-bémol* à *re*, est beaucoup plus grand. De même si du *re*, *d*, l'on descend d'un limma, à *c*, l'on aboutit à *ut-dièse*, & l'apotome qui reste entre *c*, *a*, ou *ut-dièse* & *ut*, est toujours un espace plus grand que celui de *d* à *c*.

Quant à l'espace marqué *e*, il représente cette sorte de quart de ton qu'il y a entre *re-bémol* & *ut-dièse*. C'est dans cet espace que les instrumens à touches placent leurs fausses intonations. Leur plan, entre *ut* & *re*, par exemple, étant d'éviter avec soin ce qui pourroit chanter décidément un *re-bémol* ou un *ut-dièse*, parce que n'ayant qu'une seule touche, pour exprimer ces deux sortes de sons, ils ne pourroient entonner juste l'un, sans trop détonner, lorsque la même touche voudroit faire sonner l'autre. Aussi les habiles accordeurs de Clavecin prennent-ils un certain milieu entre ces deux sortes de sons; & c'est ce milieu qu'a supposé le P. Castel pour représenter sa couleur intermédiaire, entre les deux couleurs qui répondent à deux sons qui forment l'intervalle d'un ton. Mais il est aisé de conclure de ce que nous venons d'observer, que le P. Castel, avec des connoissances musicales plus précises ou moins erronées, eût arrangé son systême de toute une autre maniere, même en réduisant la division de l'octave à douze semi-tons; soit qu'il eût employé pour cela les dièses, comme il l'a fait, soit qu'il eût divisé son octave par des bémols, comme *ut*, *re*♭, *re*, *mi*♭, *mi*, *fa*, &c.

La couleur intermédiaire qu'il place entre les divers tons dont la gamme est composée, auroit été, dans un cas, plus rapprochée du son supérieur; dans l'autre, cette même couleur intermédiaire auroit dû se rapprocher davantage du son inférieur, c'est-à-dire, qu'elle auroit dû avoir une toute autre nuance que celle à laquelle le P. Castel s'est déter-

miné, d'après l'égalité prétendue des demi-tons, qu'un savant comme lui n'aurait pas dû admettre si légérement (*a*). L'exemple suivant peut représenter notre idée, par la position différente entre les sons affectés d'un dièse ou d'un bémol ; les uns formant un apotome avec le son précédent, & les autres ne formant qu'un limma, intervalle moindre que l'apotome.

UT	*ut*♯	RE	*re*♯	MI	FA	*fa*♯	SOL	*sol*♯
Bleu,	céladon,	verd,	olive,	jaune,	aurore,	orangé,	rouge,	cramoisi,
UT	*re*♭	RE	*mi*♭	MI	FA	*sol*♭	SOL	*la*♭

LA	*la*♯	SI	UT *octave*.
violet,	agate,	violant,	bleu clair.
LA	*si*♭	SI	UT *octave*.

On voit par cet exemple que la couleur intermédiaire entre *ut* & *re*, doit avoir plus de *verd* lorsqu'elle répond à *ut*♯ ; & être moins *céladon*, avoir plus de *bleu*, lorsqu'elle répond à *re*♭. De même, l'*olive* doit être plus *verd* ou plus *jaune*, selon qu'il répond à *mi*♭ où à *re*♯, & ainsi à proportion des autres couleurs intermédiaires.

VIOLON.

Un habile Amateur, & un Professeur instruit, nous avaient promis des recherches curieuses sur ce roi des instrumens, & des détails intéressans sur la maniere d'en jouer ; mais après avoir attendu plus d'un an, & nous trouvant pressés par la nécessité d'imprimer ; nous avons été obligés de renoncer à ces secours, & nous sentons, avec regret, que cet article ne sera pas traité comme il eut pu l'être.

On ignore l'origine du Violon ; on ne le croirait inventé que vers le neuvieme ou dixieme siecle, si quelques monumens antiques ne donnaient

(*a*) L'égalité des demi-tons est la théorie des Facteurs d'instrumens à touches. Mais la théorie de la Musique, même la plus imparfaite, distingue les demi-tons en *majeurs* & *mineurs*. Or ces mots ne devaient pas paraître vuides de sens à un homme de Lettres, Géometre, &c comme le P. Castel.

pas la représentation exacte de sa forme. On peut voir dans les tableaux de Philostrate, page 85, sur un puits antique, plusieurs violons presque semblables à ceux de nos jours, excepté que le manche est plus court.

Amphion y est aussi représenté, page 76, jouant d'une espece de Viole ou Violon à cinq cordes, avec un archet semblable aux nôtres, & tout-à-fait différent du *Plectrum* des anciens. On croit qu'Athénée a voulu parler de l'archet, en disant : *autre chose est le sceptre, autre chose est le plectre.* On imagine que ce qu'il entend par *sceptre*, est l'*archet*, & cela est assez probable, sur-tout d'après les monumens antiques qui nous en ont conservé la figure.

Le puits sur lequel on voit ces Violons semblables aux nôtres, se trouve sur des médailles d'argent que fit frapper *Scribonius-Libo*, homme très-considérable chez les Romains. On en peut voir les détails dans *Pierre Valerian*, auteur des hiéroglyphiques, livre 47.

Cette médaille a d'un côté une tête avec cette inscription :

PAULUS LEPIDUS CONCORD.

Et au revers, le puits accompagné de ces mots :

PUTEAL SCRIBON LIBO.

Horace en parle de cette maniere :

Forum Putealque Libonis,
Mandabo siccis. Epitr. 19, liv. 1.
Le Barreau est pour les buveurs d'eau.

parce que le tribunal du Préteur étoit auprès de ce puits que *Libon* avait fait construire dans le *Forum*, dans un endroit où la foudre était tombée.

Voilà ce que l'antiquité nous a conservé sur le Violon, & c'est si peu de chose, que c'est à-peu-près ne rien savoir.

Le Rebec est le plus ancien Violon connu en France ; il n'avait que trois cordes, & nos anciens Romanciers & Troubadours en font souvent mention. Nous avons fait graver la figure de *Colin Muset*, (a) que l'on voit encore au portail de *Saint-Julien des Ménestriers*, jouant du Rebec.

(a) Voyez la page 304 de ce volume.

Nous ignorons en quel temps on ajouta une quatrieme corde à cet inſtrument; ce ne peut être qu'avant le ſeizieme ſiecle, puiſque les meilleurs Violons que nous ayons encore, ſont ceux que Charles IX, Roi de France, fit faire à Cremone par le fameux *Amati*, & que ce ſont encore les plus beaux modeles poſſibles.

On ſait que cet inſtrument à cordes & à archet, eſt compoſé de deux tables, réunies par des bandes de bois ou écliſſes, hautes d'environ dix-huit lignes. La table de deſſous eſt ordinairement de hêtre, & eſt de deux pieces collées enſemble. Celle de deſſus eſt de ſapin ou de cèdre. Les écliſſes ſont de hêtre. On attache un manche à ces tables : ce manche eſt plus ou moins court, ſuivant l'idée des Luthiers, eſt recouvert d'une touche de bois d'ébene, & eſt recourbé, vuidé, & percé dans le haut, pour y placer quatre chevilles, qui ſervent à tenir les quatre cordes de cet inſtrument.

La table de deſſus eſt percée des deux côtés par deux ouvertures faites en *S* : c'eſt environ à la moitié de ces *S*, & dans l'entre-deux que l'on poſe le chevalet, qui eſt un morceau de bois mince & approprié, qui doit porter les cordes; il faut que ſa hauteur ſoit d'environ une ligne plus élevée que la touche, lorſqu'elle eſt colée ſur le manche.

A trois doigts plus bas que le chevalet, on attache les cordes à une queue d'ébene qui tient à un bouton placé au milieu de l'écliſſe qui ſépare les deux tables; & c'eſt-là l'endroit le plus fort de l'inſtrument, puiſqu'il doit réſiſter à la tenſion des quatre cordes.

Les ouvertures en *S* ſont faites pour laiſſer ſortir le ſon de l'inſtrument, & ſous le pied droit du chevalet, on poſe entre les deux tables un petit ſupport mince, que l'on appelle l'*ame*; cette ame force un peu les deux tables de s'éloigner en voûtes, & c'eſt preſque de cette opération que dépend la beauté du ſon, parce que l'ame communique les vibrations d'une table à l'autre.

Les cordes du Violon ſe nomment.

1re, *mi* ou Chanterelle.
2e, *la* ou Seconde.
3e, *re* ou Troiſieme.
4e, *ſol* ou Quatrieme.

Ordinairement la Troisieme & la Quatrieme sont filées ; quelquefois la Troisieme ne l'est pas.

L'archet est composé d'une baguette un peu courbée par le bout le plus mince, pour éloigner de la baguette les crins qui sont attachés à ce bout, & qui sont au nombre de quatre-vingt ou cent, & qui par le moyen d'une vis placée au gros bout de l'archet, se tendent à volonté étant appuyés sur une hausse, petit morceau de bois qui fait, au gros bout, l'effet de la courbure au petit, & qui empêche les crins de toucher à la baguette lorsqu'on appuie l'archet sur les cordes.

On tient le Violon de la main gauche, & l'archet de la droite ; on le prend par le manche, & on pose sous le menton sa partie inférieure, ensorte que le bouton réponde sur la clavicule gauche. Le revers du manche est tourné du côté du creux de la main ; l'index doit être près du fillet, & les autres doigts en sont rapprochés, mais un peu penchés, & prêts à toucher la chanterelle ou toute autre corde en les allongeant.

On frotte les crins de l'archet sur un morceau de colophane, qui est une résine préparée, pour qu'ils puissent tirer du son des cordes ; car sans ce secours ils n'en tireroient aucun.

Le *Violon d'amour* ne differe du précédent qu'en ce que 1°. le manche est plus long, & augmenté de quatre, cinq ou six chevilles plus petites que les quatre principales ; 2°. qu'il n'y a point de queue pour attacher les cordes, & que c'est auprès de l'endroit où est placé le bouton, qu'on les fixe. Outre les quatre principales cordes dont nous avons parlé, on y ajoute quatre, cinq, ou six cordes de laiton qui passent au milieu du chevalet percé à jour pour cet usage, vont s'attacher aux petites chevilles du manche, & s'accordent plutôt à la volonté des professeurs que par des regles certaines. On prétend que ces sons qu'on appelle improprement *harmoniques*, donnent plus de brillant au son du Violon ; mais nous avons cru observer qu'il en résultait un assemblage de sons confus & discordans. On met sept cordes semblables à la Viole d'amour, qui par conséquent est encore plus discordante que le *Violon d'amour*.

Nous n'entreprendrons point d'indiquer la maniere de jouer du Violon, ni d'en faire connaître le manche ; cette entreprise est trop au-dessus de nos forces.

CHAPITRE XVII.

Des Instrumens Modernes Chinois.

Dans notre premier Livre, page 125, nous avons essayé de donner une idée de l'ancienne Musique des Chinois; nous entreprenons dans celui-ci d'examiner celle qu'ils cultivent aujourd'hui; & nous ne craindrons point d'assurer, d'après le P. Amiot (*a*) qu'ils sont moins avancés qu'ils ne l'étaient il y a deux ou trois mille ans, à en juger par la comparaison des monumens anciens, avec ceux qu'ils ont érigés de nos jours.

L'Empereur *Kang-hi* avait entrepris de faire adopter les principes de la Musique Européenne, qu'il goûta beaucoup dès qu'on lui en eut expliqué les premiers élémens. Il employa pour cela le P. *Pereira*, Jésuite Portugais, & ensuite M. *Pedrini*, Missionnaire de la Propagande, assez instruits pour pouvoir réduire en préceptes les principes de l'harmonie. Ils s'en acquitterent si bien, que l'Empereur approuva tout ce qu'ils avaient fait, & ne dédaigna pas de se dire le compagnon de leurs travaux, & de publier qu'il avait eu grande part à leur ouvrage sur la Musique.

Le Livre fut imprimé dans l'enceinte même de son Palais. Tout en était beau, papier, caracteres, figures, impression. Sa Majesté en distribua des exemplaires à tous les grands de son Empire.

Quelques-uns, pour lui faire leur cour, se donnerent la peine d'étudier les différentes combinaisons de nos sept notes, & d'apprendre par

(*a*) Tout ce que nous allons rapporter, est tiré d'un Mémoire du Révérend Pere Amiot, savant Jésuite qui habite la Chine depuis près de trente ans, & à qui les Lettres ont de grandes obligations, pour toutes les connaissances que nous lui devons sur cette contrée, aussi mal connue, que curieuse à connaître.

Après avoir donné ce Chapitre à l'impression, nous avons trouvé dans le second volume des variétés littéraires, que la plus grande partie de ce Mémoire du P. Amiot y avait été imprimée.

Nous y avons aussi trouvé d'excellentes réflexions sur la Musique Chinoise, par le savant Rédacteur de ces variétés.

cœur

cœur quelques airs qu'ils jouaient assez bien sur des instrumens, à la maniere Européenne.

Mais, comme dès leur plus tendre enfance, ils étaient accoutumés à entendre parler de *lu*, de *tiao*, du son de la pierre, &c. — Qu'ils avaient entendu faire des applications des tons aux vertus morales, & aux qualités physiques de presque toutes les choses de la nature; que d'ailleurs les principes de la Musique Européenne ne leur présentaient pas des idées aussi magnifiques, ils n'hésitèrent point à préférer intérieurement leur ancienne Musique. Le figuré l'emporta sur le réel, & les préjugés firent taire la conviction.

Kang-hi connaissant parfaitement le génie de la nation qu'il gouvernait, vit bien qu'il lui serait impossible de l'engager à adopter une Musique étrangere. Il savait combien de ruisseaux de sang ses ancêtres avaient fait couler pour contraindre les Chinois à se faire raser les cheveux à la maniere des Tartares.

Il ne voulut point renouveller ces horribles tragédies, en exposant ses sujets à la désobéissance, pour une chose qui, au fond, n'en valait pas la peine.

Cependant comme c'est un point essentiel dans le Gouvernement, que chaque Dynastie ait sa Musique particuliere, il voulut que celle des *Tartares Mantchoux* eût aussi la sienne.

Il la fit composer suivant les principes adoptés dans l'Empire, les mêmes précisément que ceux dont nous avons donné le détail dans notre premier Livre. Le seul changement qu'il se permit, fut dans la construction des instrumens, auxquels il conserva cependant leurs anciens noms, leur forme & leur usage.

La Musique des Chinois est donc absolument la même qu'elle était vers les premiers tems de leur Monarchie, du moins quant aux principes, dont l'époque est fixée à l'année 2637 avant J. C. selon le P. Amiot. Voyez ci-devant, page 131.

La Musique, en usage sous la Dynastie *Tay-tsing*, actuellement régnante, est la Musique *Chao-yo*, dont on attribue l'invention à *Chun*. On l'emploie principalement dans les sacrifices. Le chef, ou Sur-intendant, de cette Musique, a l'inspection sur tous les Musiciens, & porte le titre de *Tay-Tchangsée*, c'est-à-dire, *conservateur des cinq vertus capitales*, & absolument nécessaires à l'homme, comme membre de la société. Ces

cinq vertus sont l'amour universel pour l'humanité, la justice, la politesse ou les manieres, le sage discernement, & la droiture du cœur. Il y a un tribunal particulier, & un nombre déterminé de Mandarins, pour avoir soin de ce qui concerne la Musique.

Lorsque des Rois étrangers ou leurs Ambassadeurs, viennent rendre hommage à l'Empereur; lorsqu'il tient son lit-de-justice, ou qu'il est assis sur son trône pour régler les affaires de l'Empire, on emploie la Musique *Chayo-yo*. Chaque cérémonie a ses airs propres, que des Mandarins particuliers font exécuter. Le Sur-intendant préside en personne lorsque la Musique se fait pour les sacrifices.

Dans la huitieme année du regne de *Kang-hi*, on fit des réglemens sur la Musique, & on determina la méthode à suivre, tant pour la théorie que pour la pratique. L'Empereur changea l'épithéte de *tranquille* qu'on donnait à la Musique de *Chun*, en celle d'*amie de la concorde*; & c'est de ce beau nom qu'il décora la Musique propre à sa Dynastie.

Dans la cinquante-deuxieme année du même regne, on changea les instrumens de Musique, & on en fit faire d'une nouvelle construction: nous allons rapporter le réglement de l'Empereur à ce sujet.

Edit de l'Empereur Kang-hi.

« Le chef de la Musique de mon Empire m'a représenté que les » nouveaux instrumens pour la construction desquels j'avais donné mes » ordres, étant achevés, il était à propos de les faire insérer dans mon » Livre des grands usages.

» Les instrumens dont on se servait sous mes Prédécesseurs, étaient » à la vérité d'une très-bonne construction, mais ils étaient vieux & » ne rendaient plus que des sons sourds & altérés; c'est ce qui m'a en- » gagé, après les avoir examinés moi-même avec beaucoup d'attention, » à en faire construire de nouveaux, sur le modele de ceux qu'on avait » déja; car je ne suis pas en état de donner rien de mieux en ce genre, » que ce qui avait été fait sous la Dynastie précédente, & tous les éloges » que me donne le *Tay-tchang-sée*, en me faisant auteur d'un nouveau » systême, & d'une nouvelle invention pour la Musique & pour les ins-

» trumens, doivent être regardés comme un effet de son zele pour » mon service & pour la gloire de mon regne.

» Après avoir communiqué mon projet à mon premier Ministre, aux » Chefs des neuf principaux Tribunaux de ma Cour, & à d'autres Of- » ficiers de mon Empire, je leur ordonnai de me dire naturellement » ce qu'ils en pensaient. Ils m'ont fait, d'une commune voix, la réponse » suivante.

» Les instrumens de Musique faits sous la Dynastie précédente, sont » fort imparfaits. Ils ne sauraient exprimer ni les délicatesses, ni les » agrémens, ni même les véritables tons de la Musique, suivant les » principes de laquelle on voit bien qu'ils n'ont pas été construits. Mais » Votre Majesté a trouvé, par ses profondes réflexions, le moyen de » corriger ce qu'ils avaient de défectueux, & d'en faire qui pussent » rendre des tons justes & véritablement harmonieux. Nous croyons » donc, & nous sommes pleinement convaincus que Votre Majesté rendra » un service essentiel à l'Empire, si elle veut bien donner ses ordres » pour qu'on grave tous ces instrumens, & qu'on les insere dans le » Livre des grands usages de l'Empire, avec la méthode de les cons- » truire, leurs dimensions & tous les moyens qu'on a employés pour » les rendre tels qu'ils sont. Il serait à craindre, sans cette précaution, » qu'on en perdît peu-à-peu la mémoire, & que dans la suite des tems » notre Musique ne retombât dans l'état d'imperfection d'où Votre Majesté » l'a tirée. Nous croyons donc qu'il est à propos qu'en les insérant dans » le Livre des grands usages de l'Empire, on marque non-seulement » la méthode, & toute la théorie de leur construction, mais encore la » Lune, où par ordre de Votre Majesté, on commencera à s'en ser- » vir, &c. ».

Dans la cinquante-cinquieme année du regne de *Kang-hi*, ce Prince ordonna au Gouverneur de la Province de *Petchely*, de faire jouer la nouvelle Musique dans la Salle de *Confucius*, & de n'employer, pour l'exécution de cette Musique, que les instrumens de la nouvelle cons- truction.

Dans la seconde année de son regne, l'Empereur *Young-tcheng*, or- donna que le Chef de la Musique des descendans de Confucius vien- drait prendre du *Tay-tchang-sée* les ordres & les instructions nécessaires

pour l'exécution de la nouvelle Musique dans la famille de *Confucius*. Sa Majesté donna les mêmes ordres pour tous les autres Musiciens de l'Empire qui avaient soin de la Musique des Temples, Salles & autres lieux où se font les cérémonies publiques. Il fut établi aussi une Musique particuliere pour la cérémonie du labourage de la terre, qui se fait une fois chaque année, & une autre pour le festin qui la suit.

Catalogue des nouveaux Instrumens.

(N° 1.) *Le Hoei.* C'est une espece de Banderolle, avec des figures mystérieuses en broderie d'or. Elle sert à rassembler dans un instant tous les Musiciens, & demeure toujours à leur tête dans le lieu où s'exécute la Musique que l'on fait pour l'Empereur.

(N° 2.) *Le Kou*, espece de Tambour. La figure le représente avec tout son attirail. Sur ses pieds sont quatre animaux fabuleux acroupis, & l'espece de dais qui le couvre, est de soie brodée d'or.

(N° 3.) *Le Tchou*, autre espece de Tambour. On voit la forme de la petite baguette dont on se sert pour le frapper. Le son est beaucoup plus sombre que celui de nos Tambours.

(N° 4.) *Le Po-fou*, autre espece de Tambour qu'on frappe avec la main.

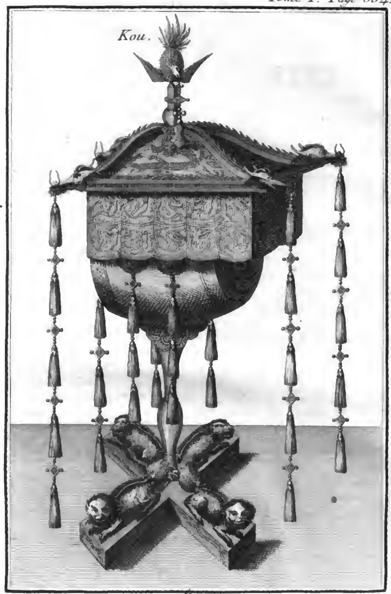
(N° 5.) *Le Tchoung* ou *le jeu de Cloches*, est composé de seize petites sonnetes de métal, qui ont chacune un ton particulier. Nous en avons donné la division. On frappe dessus avec une petite baguette de bois, représentée dans la figure.

(N° 6.) *Le King* est composé de deux rangs de pierres, taillées en forme d'équerre. Chaque rang est composé de huit. On frappe de même que sur le *Tchoung*. Ces pierres sont calcaires, & de différentes especes.

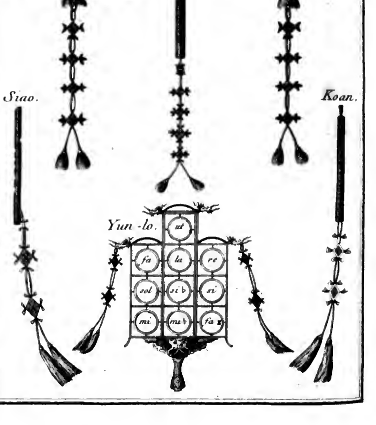
(N° 7.) *Le Ché* est le plus ancien des instrumens, on prétend qu'il existait du tems de *Fou-hi*.

Il a trente-six cordes de soie crue ; ces cordes sont bien plus éclatantes que les cordes à boyau.

(N° 8.) *Le Kin* est à-peu-près du même genre & aussi ancien.


Kou.

1-4-64
2


Pai-Siao.
Siao.
Pai-Siao. de l'autre coté.
Siao.
Koan.
Yun-lo.
ut
fa
la
re
sol
si b
si
mi
mi b
fa #

(N° 9.) *Le Cheng*, inſtrument à vent, eſt composé de pluſieurs tuyaux, dont chacun a un ton propre. On ſouffle ded' ns, & on en tire un ſon fort mélodieux & très-doux.

Une petite lame ou languette de cuivre fort mince & fort déliée, collée à chaque tuyau par un de ſes bouts, fait que cet inſtrument a l'avantage de donner les mêmes tons, ſoit qu'on pouſſe l'air hors de ſoi, ou qu'on l'attire pour prendre haleine, ce qui procure des tenues auſſi longues que l'on veut.

(N° 10.) *Le Ty*, Flûte ſemblable à la nôtre, excepté qu'elle n'a point de clef, & qu'entre le trou de l'embouchure & celui qui donne le ſecond *re* dans nos Flûtes, il y a dans la Flûte Chinoiſe un trou qu'on bouche avec une pellicule. De plus, il y a quatre autres trous dans la partie d'en-bas, deux ſur les côtés & deux en ligne droite avec les ſix qui ſe trouvent à nos Flûtes. Cette pellicule eſt celle qui couvre la moëlle de bambou, & eſt auſſi fine que notre pelure d'oignon; il ſuffit de la mouiller pour qu'elle tienne.

(N° 11.) (*Le Pai-ſiao* eſt un inſtrument dans le goût de celui que le Pere Merſene appele *Syringa panos.*

Il eſt composé de quatorze tuyaux arrangés l'un contre l'autre.

(N° 12.) *Le Hiun* eſt un inſtrument à vent fait de terre cuite & verni en dehors: il a un ſon grave, & eſt percé de cinq trous, ſans compter l'embouchure.

(N° 13.) *Le Siao* eſt une eſpece de Flûte dont le ſon eſt mélodieux, & plus grave que celui des autres Flûtes. Son embouchure n'eſt qu'une petite échancrure dans la partie d'en-haut.

(N° 14.) *Le Tché* eſt un inſtrument à vent de bambou, d'ivoire ou d'ébene, & ſe joue tranſverſalement.

(N° 15.) *Le Ou* eſt un tigre de bois creux en dedans, ſur le dos duquel il y a de petites lames de cuivre, par le moyen deſquelles on tire le ſon de cet inſtrument lorſqu'on paſſe par-deſſus une eſpece de balai. Quelquefois ces lames de cuivre ont la forme de tuyaux.

(N° 16.) *Le Kou* eſt le Tambour dont on ſe ſert dans les repréſentations des Comédies.

Il eſt attaché contre quatre colonnes, & on monte ſur un eſcabeau pour pouvoir le battre.

(N° 17.) *Le Fang-Hiang* eſt compoſé de ſeize pieces de bois plus ou moins épaiſſes, pour l'accord. On frappe deſſus comme ſur le *King*.

(N° 18.) *Le Yun-lo* eſt compoſé de dix petits baſſins de cuivre de différentes épaiſſeurs, pour avoir des ſons différens.

(N° 19.) *Le Koan* eſt un inſtrument à vent qu'on joue avec une anche; c'eſt une eſpece de Hautbois d'ivoire ou d'ébene; l'anche eſt d'un roſeau fort tendre, & toute d'une piece.

(N° 20.) *Le Pan* n'eſt autre choſe que deux bâtons plats que l'on met entre ſes doigts, & que l'on fait frapper l'un contre l'autre, comme nous faiſons avec nos Caſtagnettes.

(N° 21.) *Le Kin-Tchoung*, jeu de cloches, compoſé de ſeize, qu'on frappe avec une petite baguette de bois.

(N° 22.) *Le Yu-King*, compoſé de dix-huit pierres ſonores, qui reſſemblent beaucoup à la pierre d'agate.

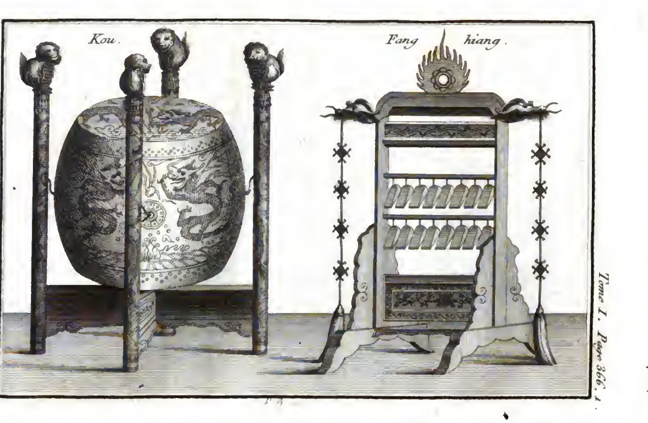
(N° 23.) *Le Kou* ou *Tambour* avec tout ſon attirail.

(N° 24.) *Le Yo*, inſtrument ſemblable à nos Fifres.

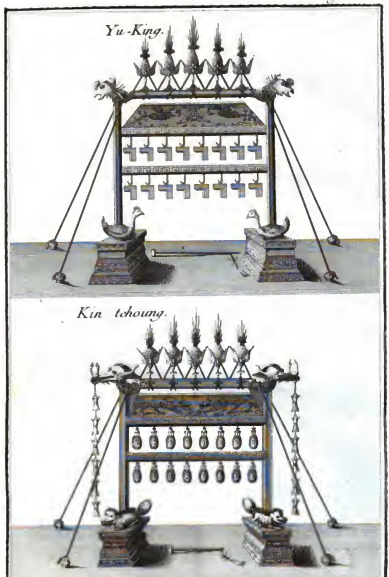
(N° 25.) *Le Tchang-kou* eſt une eſpece de Tambour fait en forme de ſaliere; on monte ou on baiſſe le ton par le moyen d'un bâton tranſverſal. *A*, *B*.

On peut voir dans le manuſcrit du P. Amiot, envoyé à feu M. de Bougainville en 1754, les détails & les proportions de tous ces inſtrumens meſurés avec la plus ſcrupuleuſe attention, par pieds, pouces, lignes, dixiemes, centiemes de lignes.

Nous allons parler maintenant de différentes Muſiques que l'on fait à la Chine.


Kou.
Fang hiang.

1-4-64
2





Instrumens Chinois dont nous ignorons les noms. On peut les voir dans le Cabinet de M. le Duc de Chaulnes.

Miris del. Chenu Sculp.

§. Ier.

La grande Musique du Vestibule (Tan-pi-chang).

Est composée de deux Chanteurs & de vingt-huit Symphonistes.

Elle se fait dans un Vestibule d'où elle tire son nom.

On exécute cette Musique :

1°. Lorsque les Regulos & Mandarins de différens ordres vont remercier Sa Majesté de ses bienfaits. Alors on lui chante le Cantique *King-ping tché-tchang.*

2°. Tous les ans, le jour de la naissance de l'Empereur, lorsqu'il se rend à la Salle du Trône; lorsque les *Mandarins*, &c. font leurs prosternations; lorsque l'on fait la lecture de l'éloge de Sa Majesté; lorsque l'Empereur retourne à son appartement; & lorsqu'après son repas il envoie des mets de sa table aux *Regulos*, *Mandarins*, &c.

3°. Le second jour du sacrifice, lorsque les *Regulos*, les *Grands*, & les *Mandarins* des différens ordres venant féliciter l'Empereur, font leurs prosternations, & lisent son éloge; ensuite lorsqu'il revient à son appartement, & lorsqu'il envoie des mets aux Mandarins, &c.

4°. Le quinzieme jour de la premiere lune, l'Empereur se rend à la salle du Trône : il y a cérémonies à grande Musique.

5°. Lorsque l'Empereur fait les cérémonies dans la salle des Ancêtres, le premier jour de la premiere lune; le premier de la quatrieme, le premier de la septieme, & le premier de la dixieme.

6°. Lorsqu'avant la moisson il offre un sacrifice aux esprits qui président aux grains, au soleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens Laboureurs, &c; lorsqu'il va rendre hommage à ses Ancêtres & à *Confucius*.

7°. A la cérémonie du labourage des terres.

C'est ainsi qu'elle se fait :

Vingt Musiciens n'ont d'autre office, dans cette occasion, que celui de tenir en main quelqu'un des instrumens de labourage; cinquante autres Musiciens gardent les étendards, qui sont de cinq couleurs; l'Empereur prend une bêche, donne un coup ou deux, se met ensuite derriere une charrue, & fait un sillon ou deux : quatre vieux Laboureurs l'accompa-

gnent. Après que Sa Majesté a donné l'exemple, les Regulos & les Grands des neuf ordres labourent à leur tour, & l'Empereur est attentif à regarder leur travail. Tout étant fini, Sa Majesté monte en chaise pour se rendre à son appartement. C'est alors que commence la grande Musique.

8°. Lorsque le Gouverneur des neuf portes introduit les Mandarins qui ont rapport au peuple, lorsqu'il introduit les quatre vieillards qui viennent rendre hommage à Sa Majesté, &c. on fait la grande Musique sur le perron de la salle du Trône.

9°. La grande Musique se fait, depuis quelques années, chez les Impératrices, mais elle n'est exécutée que par des Eunuques.

10°. Lorsque l'Empereur envoie ses ordres dans quelqu'endroit, & que celui qui porte respectueusement la boëte dans laquelle l'écrit est renfermé, est arrivé à la porte, on fait la grande Musique.

11°. Lorsque l'on offre à l'Empereur un Livre nouvellement imprimé (par autorité publique).

12°. Lorsque les Docteurs, tant d'armes que de lettres, s'assemblent pour les examens.

13°. Lorsque les descendans de Confucius viennent à la Cour.

Enfin, dans différentes autres occasions, trop longues à rapporter, mais qui prouvent le goût des Chinois pour la Musique.

§. II.

La Musique qui inspire la veritable concorde (Tchoung-ho-chao-yo).

Elle est composée de quatre Mandarins de Musique, de deux Chanteurs & de vingt-huit Instrumens.

On exécute cette Musique:

1°. Au commencement & à la fin de chaque année, pendant que l'Empereur tient son lit de justice; alors on chante le cantique *Yuen-pin*, (l'éternelle concorde); celui de *King-ping*, (respect tranquille); & celui de *Ho-ping*, (union tranquille).

2°. Lorsque l'Empereur se rend à la salle du Trône.

§.

§. III.

La Musique excitatrice. Tao-yng-yo.

Elle est composée de deux Mandarins, & de douze Musiciens.

On l'exécute :

1°. Le premier jour qu'on lit l'éloge de l'Empereur.

2°. Lorsque l'Empereur offre, dans une espece de petit temple, un petit sacrifice aux ames de ses ancêtres, &c.

§. IV.

La Musique Tao-yng-ta-yo.

Elle est composée de sept Mandarins & de vingt-quatre Musiciens.

On l'exécute lorsque l'Empereur offre un sacrifice dans une espece de petit temple, ou petite salle, appellée *Tang-Tsee*, & lorsqu'après la cérémonie, l'Empereur se retire dans l'appartement appellé *Tchoung-ou*, pour y prendre son repas.

§. V.

La Musique Tchoung-ho-tsing-yo.

C'est celle que l'on exécute lorsque l'Empereur est à table, & que l'on lui présente les mets.

§. VI.

La Musique Ta-tchoung-ho-char-yo.

S'exécute lorsqu'après avoir fini les affaires, l'Empereur retourne à son appartement.

§. VII.

La Musique Yeou-ping-tché-tchang.

Est destinée aux cérémonies des solstices, lorsque l'Empereur offre des sacrifices sur l'autel rond.

Il y a treize Mandarins, quatre Chanteurs, & cinquante-deux Symphonistes.

Voilà les différentes especes de Musique Chinoise qui sont venues à notre connaissance. Elles ne doivent différer qu'en plus ou moins d'instrumens; car les airs, (à en juger par ceux que nous connaissons) sont presque toujours du même genre. Les Chinois n'aiment qu'un chant simple & lent; ils ne connaissent ni basse, ni taille, ni haute-contre; tout est à l'unisson, mais cet unisson est varié, (dit notre Manuscrit, & nous n'entendons pas trop comment on varie un unisson) suivant la nature de chaque instrument; c'est dans cette variation que consistent l'habileté du compositeur, la beauté des morceaux, & tout l'Art Musical. On voit que cet Art ne doit pas être porté fort loin chez une nation qui ne se permet pas même les demi-tons, quoiqu'elle les connaisse tous, & qu'elle les fasse entrer dans l'assemblage des douze *lu*.

Il serait inutile de vouloir combattre ce préjugé national. En vain s'efforcerait-on ~~de vouloir~~ prouver aux Chinois, qu'ils doivent trouver du plaisir dans une chose où ils n'en trouvent point.

Disciples de la belle nature (selon eux), ils croiraient s'écarter des régles qu'elle prescrit, si, pour flatter agréablement l'oreille, ils lui faisaient entendre une multiplicité de sons qui la fatiguent.

« Pourquoi jouer si rapidement, disent-ils? Est-ce pour montrer la » légéreté de votre esprit, & l'agilité de vos doigts, ou pour plaire à » ceux qui vous écoutent?

» Si c'est la premiere de ces vues qui vous anime, vous avez atteint » le but, & nous avouons volontiers que vous nous surpassez. Mais si » c'est la seconde, nous ne voyons pas que vous en preniez le chemin.

» Vos Concerts, sur-tout, s'ils sont un peu longs, sont des exercices » violens pour les exécutans, & de petits supplices pour ceux qui » écoutent.

» Il faut, après tout, que les oreilles Européennes soient construites » différemment des nôtres. Vous aimez les choses compliquées, nous » nous plaisons dans celles qui sont simples. Dans vos Musiques vous » courez souvent à perte d'haleine; dans les nôtres nous marchons tou- » jours d'un pas grave & mesuré. Rien ne fait mieux connaître quel est » le génie d'une Nation, que la Musique qu'elle goûte. D'un esprit vain, » futile & léger, il ne peut sortir que des productions qui lui ressem- » blent; & ces sortes de productions ne plaisent guères qu'à ceux qui » sont marqués au coin de l'inconstance & de la légéreté. Nos anciens » ne s'y méprenaient guères. Habiles dans la connaissance du cœur hu- » main, ils étaient persuadés que rien ne le décelait mieux que le goût » qu'il faisait paraître pour tel ou tel autre genre de Musique. Nous » ne les valons pas, à beaucoup près, mais héritiers de leurs écrits, de » leurs préceptes, & de leurs méthodes, nous croirons toujours, quoi- » qu'on nous dise, nous écarter des voies de la nature & des bonnes » mœurs, quand nous adopterons une Musique compliquée, confuse, » sautillante, & dont les mouvemens trop variés ne font que remuer » un peu le sang, sans pénétrer jusqu'à l'ame. En cela, comme en bien » d'autres choses, les êtres qui nous sont inférieurs doivent nous servir » de modèles. Examinons-les de près, & voyons qu'elles sont les regles » qu'ils observent. A-t-on jamais vu, par exemple, des oiseaux de la » même espece faire entr'eux des concerts, dans lesquels l'un chante la » tierce, la quarte ou la quinte, de ce que l'autre entonne? Non, sans » doute; mais lorsque l'un d'eux entonne son ramage naturel, l'autre » écoute ou chante à l'unisson (*a*). Cependant nous nous plaisons à les » entendre, nous les admirons, nous en sommes enchantés. D'où vient » cela? C'est que notre oreille n'aime point la confusion. Elle aime à » distinguer ce qu'elle entend, à le goûter à loisir; elle veut pouvoir

---

(*a*) Les Chinois ne raisonnent pas juste dans cette occasion; car les oiseaux ne chantent jamais à l'unisson, mais au contraire, dans tous les tons, & forment continuellement des dissonnances, que l'habitude de les entendre, ou plutôt le peu de réflexions que l'on fait sur leur ramage, empêche d'appercevoir. Les oiseaux sont le contraire des Chinois, puisque ce peuple grave ne peut souffrir qu'un même son à la fois, & que les oiseaux les forment tous ensemble.

» porter jusqu'à l'ame la sensation dont elle est affectée, la porter sans » travail, & lui en rendre pour ainsi dire raison.

» Il en est de nos oreilles, à-peu-près comme de nos yeux. Ceux-ci » veulent se reposer doucement sur les objets, pour pouvoir reconnaître » les beautés qu'ils renferment, les admirer & en être émus; celles-là » quoiqu'un peu plus promptes, à la vérité, veulent néanmoins être » entraînées comme malgré elles, & sans aucun travail de leur part, » par les charmes d'une bonne mélodie. Que diriez-vous de nous, si » pour vous donner le plaisir de voir en peinture tout ce que les vingt- » deux Dynasties, qui ont successivement gouverné notre Empire, ont fait » de grand & de remarquable, nous vous montrions, dans un seul ta- » bleau, cet amas confus d'actions de tous les genres? Pourriez-vous » bien les y distinguer? Ne nous diriez-vous pas que vous voyez, à la » vérité, des couleurs, & des couleurs bien nuancées, des figures, & » des figures bien exprimées, mais tout cela si confusément, & d'une » maniere si compliquée, qu'elle n'imprime aucune espece distincte dans » votre cerveau? Ou bien encore, que penseriez-vous d'une personne qui, » ayant toute l'histoire de notre Empire en plusieurs centaines de ta- » bleaux, ferait passer rapidement sous vos yeux chacun de ces tableaux » l'un après l'autre, & vous demanderait ensuite froidement, si vous » n'avez pas reconnu avec plaisir la vérité de ce qu'ils représentent, & » si vous n'en avez pas admiré toutes les beautés?

» La réponse que vous lui feriez, est précisément la même que nous » sommes tentés de vous faire, lorsque vous nous demandez si nous ne » trouvons pas votre Musique belle. Nous n'avons entendu, vous dirions- » nous alors, qu'un mélange confus de sons hauts & bas, sans avoir pû » distinguer, en aucune façon, ce qu'ils voulaient exprimer »(a)?

Tels sont les raisonnemens des Chinois modernes, raisonnemens faux, mais dont il est impossible de leur faire sentir la fausseté. Victimes des préjugés d'une éducation qui leur enseigne que tout ce qui est bon se

(a) Sages Chinois qui avez ainsi jugé notre Musique, en entendant seulement quelques Missionnaires exécuter nos airs anciens les plus simples, que penseriez-vous donc de nous & de notre Musique moderne, si vous pouviez entendre une seule fois, ce que nous nommons maintenant nos *Opéra*?

trouve chez eux, & que la Musique inventée par leurs aïeux, est ce qu'il y a de plus parfait au monde; ne reconnaissant d'ailleurs, pour juges de leurs sensations, que des organes stupides ou émoussés, ils se moqueront toujours de nous, quand nous voudrons leur persuader que leur Musique, pour être bonne, devrait être composée suivant les règles que nous observons en Europe, pour composer celle qui nous charme.

Ne peut-il pas nous être permis de penser que la célèbre Musique des Grecs était à-peu-près semblable à celle qui plaît tant à la nation Chinoise, & que le superbe unisson dont ils sont si enthousiasmés, avait le même charme pour les Grecs, & l'a encore aujourd'hui (par vénération pour eux), pour leurs dévoués admirateurs. Si céla est, combien ne faut-il pas rabattre de tous ces merveilleux effets si vantés? Hé, bon Dieu! que pourrait être une Musique toujours à l'unisson, grave, froide, triste & sombre. Oserait-on appeller un Art une pareille psalmodie? Plaignons ceux qui, dans cette occasion, sont d'un sentiment contraire au nôtre, mais sur-tout ne cherchons point à leur prouver qu'ils ont tort; ils ne nous pardonneraient jamais.

Nous avons dit au commencement de ce Chapitre, que les Chinois étaient aujourd'hui moins avancés, quant à la science des sons, qu'ils ne l'étaient il y a deux ou trois mille ans. En effet, les douze *lu* sur lesquels étaient fondés les principes des anciens Chinois, n'étaient que l'assemblage de douze sons à la quinte l'un de l'autre, représentés par une progression de douze termes en proportion triple (*a*), comme 1,

(*a*)

Lus des Chinois.	*Progression triple.*	*Notes des Européens.*
Hoang-tchoung	1	*fa*
Ta-lu	3	*ut*
Tay-tsou	9	*sol*
Kia-tchoung	27	*re*
Kou-si	81	*la*
Tchoung lu	243	*mi*
Joui-pin	729	*si*
Lin-tchoung	2187	*fa* ♯
Y-tsè	6561	*ut* ♯
Nan-lu	19683	*sol* ♯
Ou-y	59049	*re* ♯
Yng-tchoung	177147	*la* ♯

On voit

3, 9, 27, &c. qui donnent l'octave divisée en douze demi-tons inégaux, c'est-à-dire, dont l'un est majeur, & l'autre mineur, tandis que les Chinois modernes sont tombés dans l'absurdité d'avoir, ainsi que nos Facteurs d'instrumens à touches, des demi-tons égaux ou à-peu-près égaux entr'eux, dans la construction ou l'accord des instrumens dont ils font usage.

Nous croyons devoir présenter ici un tableau des divers sons qui peuvent entrer dans la division d'une octave (*a*).

Nos Lecteurs verront ainsi, d'un coup d'œil, jusqu'à quel point il faut s'écarter de la nature, émousser la finesse de l'organe acoustique, & renoncer même au simple raisonnement, pour se déterminer à embrasser le système, qui ne veut admettre, d'un son donné à son octave, que douze intonations intermédiaires, tandis qu'en réduisant même la Musique dans ses principes les plus simples, on en trouve un bien plus grand nombre.

Chaque note pouvant être ou *naturelle*, ou *bémol*, ou *dièse*, il s'ensuit que d'une note quelconque à son octave, il y a vingt-une sortes d'intonations intermédiaires, & que s'il était possible que la voix pût les parcourir successivement, il faudrait de *fa* à *fa*, par exemple, chanter la gamme suivante.

On voit par-là que les Chinois sont aussi dans l'erreur de ne faire usage que de douze sons pour la division de l'octave, ce qui les oblige à s'écarter dans la pratique des proportions justes que la progression triple assigne à chaque son.

Leur système s'arrête à *la* ✗; ils sont forcés par conséquent d'employer d'un côté *fa* pour *mi* ✗; *ut* pour *si* ✗, &c. — De l'autre *la* ✗ pour *si* b; *re* ✗ pour *mi* b; *sol* ✗ pour *la* b &c. — Le système Chinois, restraint à douze lus, a donc le même défaut que celui des Européens, lorsqu'ils veulent renfermer l'octave dans douze demi-tons. Les Chinois sont d'autant moins excusables, qu'ils devraient ne pas ignorer cette vérité. En voici la preuve.

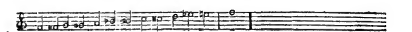
« La premiere année du regne de *Chen-kouei*, Roi de *Ouei*, un des Ministres de » ce Prince lui parla ainsi : Il serait à propos d'adopter par rapport aux *tiao* & aux » huit sortes de sons, la méthode de *King-fang*. Selon cet Auteur, continue-t-il, » voici quel est le principe des *Ti io*. Le *koung* & le *chang* doivent être graves, le *tché* » & le *yu* doivent être aigus. Si vous suivez la méthode de Koung-soun-tchoung, *qui* » *n'emploie que les douze lu*, vous n'aurez qu'une mauvaise Musique, &c ».

Texte du Toung-tien, ou abregé de l'Histoire.

(*a*) Voyez le Tableau de la page 350, *Tome III*.

un ton. un ton. ½ *un ton. un ton. un ton.* ½ .

Et non pas, selon notre usage, par les seuls demi-tons suivans,



Il paraît singulier que le *mi* ♯ que l'œil voit plus bas que le *fa*, soit pourtant plus élevé dans la nature, ainsi que les autres notes de cet exemple, que l'on voit plus basses que celles qui les précédent. Cependant rien n'est plus certain; & pour s'en assurer, il ne faut que suivre l'opération indiquée dans ce tableau.

Il s'ensuit de-là que notre enharmonique (*a*) est une chose absurde, puisqu'il consiste à prendre un son pour un autre (*b*).

Il n'est donc pas étonnant que lorsqu'un Compositeur change le nom d'un *sol*♯ en celui de *la*♭, & fait passer subitement son orchestre dans des tons relatifs a ce *la*♭, mais absolument étrangers au *sol*♯, l'oreille étonnée trouve dur, & même discordant ce changement imprévu; plus les exécutans auront l'oreille juste, & moins ils exécuteront bien cette transition contre nature. Voilà ce qui fait qu'on n'a jamais pu exécuter le trio des Parques d'*Hypolite & Aricie*, & qu'on ne l'exécutera jamais, parce que la nature s'y oppose. Rameau n'était pas convaincu de cette vérité, mais il ne connaissait pas cette division de l'octave; & si ce grand homme l'eût seulement soupçonnée, l'amour de la vérité qui l'enflama toujours, lui aurait bientôt fait abandonner toute autre route pour suivre celle-là.

On verra aussi par ce tableau, que notre système de Musique est le

(*a*) Nous en parlerons cependant dans le Livre suivant, pour ne pas laisser ignorer à nos lecteurs, ce que les modernes entendent par enharmonique.

(*b*) C'est cependant cette transformation d'un son en un autre, que Rousseau met au rang des *finesses de l'art*, au mot *Systéme*, de son Dictionnaire. Voyez la note (*lll*) dans le Mémoire de M. l'Abbé Roussier, page 69.

même que celui des Grecs, excepté que nous prenons, en montant, les sons que les Grecs, dans leur échelle, prenaient en descendant. C'est une découverte due aux savantes recherches de l'Abbé Roussier. Personne avant lui n'avait soupçonné cette marche des anciens, & cette marche explique tout naturellement les difficultés que jusqu'à lui on n'avait pu résoudre *(a)*.

Il a aussi prouvé que, comme en Musique il n'y a pas de sons qui soient la portion d'un intervalle consonant, comme serait de l'octave, de la quinte, de la quarte, &c. de même l'harmonie, l'oreille, les régles d'intonation n'admettent pas des sons qui seraient la moitié, ou telle autre portion d'un intervalle diatonique, ou moindre que le diatonique, comme du ton, du demi-ton, ou du comma.

C'est donc à tort que l'on regarde les sons *ut*✕, *mi* ♭, &c. comme une portion ou une modification du son d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, &c. Ces sons altérés sont aussi étrangers aux sons dont ils portent le nom, qu'ils le seraient à tout autre son, & ils n'en sont pas plus partie, que les autres ne sont partie d'eux.

Il faut donc conclure de tout ceci que les vingt-un sons, dont nous venons de parler, sont des sons absolus & isolés qui ne dépendent point les uns des autres *(b)*. Si l'on augmentait des quatorze termes la progression dont nous avons fait usage dans notre tableau, on trouverait sept autres sons *doubles dièses*, & sept autres sons *doubles bémols*, qui n'auraient de même rien de commun avec les premiers, & l'octave serait ainsi divisée en

(a) Voyez le même Mémoire, Avertissement, page 15, & note 7, page 106.

(b) C'est ce dont on peut s'assurer par l'inspection du monocorde des Orientaux, où l'on voit que les dix-huit sons par lesquels ils divisent l'octave, sont considérés entr'eux comme des sons absolus, isolés, dont l'un n'a rien de commun avec celui qui le précéde, ce qu'expriment si bien les nombres par lesquels ils désignent ces sons: premier, second, troisieme, quatrieme, &c. Et l'on ne pourroit dire ici que le second son peut être regardé comme engendré du premier, le troisieme du second, & ainsi de suite: car quoique l'excès d'un nombre sur l'autre, soit toujours le même dans cet ordre de sons, les distances quant à l'intonation de l'un à l'autre, ne sont pas néanmoins semblables, puisqu'on entone d'abord d'*ut* à *re*b un *limma*, & de *re*b à *re*, un apotome, &c., c'est-à-dire, tantôt des demi-tons mineurs, tantôt des demi-tons majeurs.

trente-cinq sons. On pourrait pousser à l'infini cette progression, & par conséquent la division de l'octave irait à l'infini.

On voit par-là à quelle distance des principes l'on était autrefois en France, lorsqu'on regardait les dièses comme des agrémens du chant; idée dont il ne restait déja plus de traces parmi nous depuis quelques années, mais à laquelle les Compositeurs sans principes semblent revenir avec une sorte d'empressement, par la raison que cette idée s'est perpétuée chez les Italiens, que nous voyons parsemer toujours leur Musique de ces sortes d'agrémens (*a*), c'est-à-dire, de *dièses*, & même de *bémols*, placés uniquement, selon eux, par goût de chant, & sans que ces *dièses* ou ces *bémols* alterent en rien, à ce qu'ils pensent, ni la modulation, ni le rang qu'occupe une note dans le ton. Un *fa*, par exemple, quatrieme note du mode d'*ut*, est toujours quatrieme note, selon cette absurde idée, quoiqu'élevé d'un demi-ton par un dièse, & sans doute (comme on sera forcé d'y venir), quoique baissé d'un demi-ton par un *bémol*. Il sera plaisant, de voir un jour le chant *ut re mi*♭, regardé comme appartenant au mode mineur d'*ut*, ou au mode majeur de ce même *ut*, mais dont le *mi* aura été, par goût, baissé d'un demi-ton.

Il est aisé de voir par ces sortes d'extravagances, dont les nouvelles compositions sont remplies, combien l'art de la Musique est encore peu avancé en Europe, & par conséquent dans l'Univers. La plûpart des ouvrages de nos nouveaux Auteurs, au lieu d'éclairer, ne conduisent qu'à l'erreur. De jour en jour nos régles se détruisent, les sons placés sans aucune idée de ce qu'ils valent, écartent les principes fondamentaux, & loin d'acquérir de nouvelles connaissances, nous perdons peu-à-peu les anciennes.

Qu'il nous soit permis de proposer le seul remede que nous croyons propre à ce mal. S'il en est un, ce ne peut être, sans doute, qu'un moyen

(*a*) Il y a certainement du goût & de l'agrément à placer quelquefois, & à propos, des *dièses* & des *bémols*, parce qu'il y a de l'agrément à moduler, à n'être pas perpétuellement dans le même mode; mais il ne peut y avoir que de l'absurdité (pour ne rien dire de plus) à altérer une note par un *dièse* ou un *bémol*, sans vouloir moduler, sans vouloir que ce *dièse* ou ce *bémol* appartienne à toute autre gamme, à tout autre ton que celui où l'on était. C'est dire aux Orientaux que le chiffre 10 est, par goût, la même chose que le chiffre 8; c'est-à dire, que *fa-dièse* est la même chose que *fa*.

(Voyez le tableau du monocorde des Persans dans notre premier Livre.)

d'épurer les vrais principes, de les débarrasser des honteuses associations que leur a donné l'ignorance, ou au moins le mauvais goût, & de les perpétuer de siecle en siecle, dans toute leur pureté : voilà ce que l'établissement d'une école publique peut seul opérer (a). Pourquoi la Musique serait-elle le seul art privé de ce secours? Est-ce parce qu'on le trouve un art uniquement destiné au plaisir? Quand cela serait, l'amusement des hommes est-il une chose de si peu de valeur, qu'on doive la regarder avec indifférence, & l'abandonner au hasard?

Mais nous osons assurer que la Musique a, non-seulement la vertu d'amuser, mais qu'on lui connaît des effets physiques qu'il est impossible de révoquer en doute ; & si elle ne guérit pas de la peste & de la sciatique, comme quelques auteurs anciens voulaient nous le faire croire, elle peut diminuer, par sa douce mélodie, les accès de chagrin & de mélancolie. Il est des êtres assez heureusement nés pour que le charme des accords adoucisse leur douleur, & quelquefois même leurs mœurs. La Musique n'est donc pas un art à reléguer dans la classe des arts frivoles, ou du moins peu nécessaires.

Le Professeur qu'on choisirait à cet effet, aurait sous lui deux Maîtres qui seraient ses élèves, & tous trois seraient chargés d'instruire gratuitement trois fois la semaine, tous ceux qui se présenteraient pour écouter leurs leçons, & dont le plus grand nombre n'ayant pas les facultés nécessaires pour payer un Maître, sont forcés de chercher la vérité de livre en livre, sans pouvoir presque jamais la rencontrer. Que de génies avortés, étouffés par cette marche, aussi pénible que dangereuse! Les leçons publiques que nous proposons d'établir, remédieraient à cet inconvénient, & assureraient pour jamais la stabilité des véritables regles.

Nous formons des vœux d'autant plus ardens pour cet établissement

---

(a) Salinas, Auteur Espagnol, était Professeur de Musique dans l'Université de Salamanque. Il a écrit en latin un ouvrage sur la Musique, où il prend ce titre.

A Cambridge, en Angleterre, on prend des grades en Musique comme dans les autres sciences.

Les conservatoires d'Italie sont assez connus, pour l'enseignement de la Musique.

En France même, *Ramus* en fondant une Chaire de Mathématiques, a spécifié en particulier, dans son testament, la Musique, comme faisant partie des Mathématiques.

utile, qu'il ne faudrai. pas long-tems chercher le Professeur digne d'occuper une telle place : l'embarras du choix ne pourrait arrêter ; car quel serait le compétiteur, quelque rempli qu'il fût de son mérite, qui crut pouvoir le disputer au plus habile théoriste que nous ayons jamais eu, au savant Abbé Roussier? Cet établissement si utile allait être proposé au Ministre par M. de Vismes, ancien Entrepreneur de l'Opéra (*a*), qui consentait à le faire à ses frais pendant tout le tems de son bail : il est à présumer que la ville de Paris, qui vient de reprendre la conduite de ce Spectacle, & qui depuis tant d'années a si généreusement prouvé combien elle s'intéresse aux plaisirs du Public, se prêtera dans cette occasion à un établissement qui ne peut qu'en assurer la continuation.

CHAPITRE XVIII.

Des Instrumens Arabes.

PARMI les Turcs & les Arabes, les gens de distinction croiraient se deshonorer en apprenant la Musique & à danser ; c'est ce qui fait que ces deux Arts sont bien loin, chez eux, de la perfection où on les a poussés en Europe. Cependant tous les Chanteurs & Musiciens de l'Orient ne sont pas absolument ignorans.

Les matelots sont ordinairement les meilleurs Musiciens de l'Arabie, mais leurs chansons amoureuses sont aussi plates qu'uniformes. Ils y comparent ordinairement leurs Maîtresses aux concombres de Damas, & leurs grands yeux noirs aux yeux d'une gazelle ; ils exaltent aussi la beauté de leurs mains jaunes & de leurs ongles rouges, &c. Tous leurs airs se chantent alternativement, c'est-à-dire, qu'un Chanteur dit un couplet, & que les autres répetent les mêmes paroles, & le même air, trois, quatre ou même cinq tons plus bas ; & quand ils n'ont point de tambourin pour battre la mesure, ils claquent tous dans leurs mains.

(*a*) M. Trial, Directeur de l'Opéra, avec M. Berthon, avait formé un pareil projet, qu'il se proposait d'exécuter, lorsque la mort le surprit en Juin 1771.

Presque toujours leurs airs sont graves & simples; ils veulent que leurs Chanteurs prononcent si distinctement, que l'on puisse comprendre chaque mot.

Nous allons donner quelques détails sur leurs Instrumens.

(N° 1.) L'*Icitali* en Turc, *Tambura*, en Arabe, est une espece de Calissoncini; il n'a que deux cordes d'acier qu'on monte sur le même ton.

(N°. 2.) Le *Sewuri* a quatre cordes d'acier, & une cinquieme de laiton.

(N° 3.) Le *Baglama* ou *Tambûra* a presque la même forme que le *Sewuri*, mais est beaucoup plus petit, & n'a que trois cordes, dont deux d'acier, & une de laiton. Autour du manche on attache des cordes de boyau, pour pouvoir rendre les sons plus aigus. On les touche avec une plume, & ordinairement on chante en jouant de cet instrument.

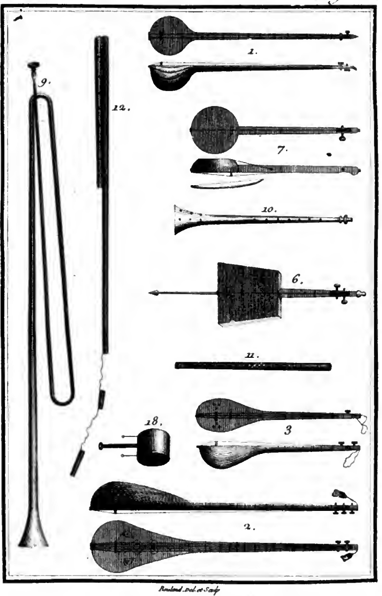
Le corps est d'un bois mince, la table n'est presque point du tout courbée, & les chevilles ne sont pas toutes aux côtés du manche, mais quelques-unes sont dessus.

(N° 4.) Les Grecs le nomment *Lyra*, & il se joue avec un archet. Il a trois cordes de boyau, dont les deux extérieures sont fort relevées, mais celle du milieu l'est encore davantage. On les touche de côté avec les ongles: cet instrument se joue dans la même position que la Viole.

L'archet de l'Orient n'est qu'un petit bâton, tel qu'on l'a coupé sur l'arbre; les crins de cheval sont si mal attachés, qu'il faut les tenir tendus avec le petit doigt, pendant que l'on joue.

Le corps du *Lyra* est d'un bois épais. Il y a une petite ouie dans le fond, & le chevalet qui soutient les cordes est posé sur la table.

(N° 5.) Le *Répab* en Grec, & *Seméndsje* en Arabe, est un instrument à archet; il n'a que deux cordes, dont l'une est montée à une tierce majeure de l'autre. Le pied est de fer, & passe à travers le corps dans le manche. Ce corps est ordinai-



Rouland. Del. et Sculp.

rement une noix de coco, & la table eſt une peau tendue comme celle de nos tambours. C'eſt l'inſtrument favori des Méneſtriers & Bateleurs Orientaux; on le tient comme la Viole.

(N° 6.) Eſt un autre inſtrument à archet nommé *Marabba*, & à-peu-près du même genre, quoiqu'il ſoit d'une autre forme; quelquefois cependant il n'a qu'une corde.

Il n'a guères que deux pouces d'épaiſſeur; le corps eſt couvert par-deſſus & par-deſſous d'une peau tendue, & près du manche il y a une ouie.

Le Muſicien en joue comme du Violon ou comme du Tambour, battant quelquefois les cordes avec le dos de l'archet.

(N° 7.) Eſt encore un inſtrument à archet qui a une corde & une peau tendue qui lui tient lieu de table.

(N° 8.) Eſt une eſpece de Harpe à cinq cordes, que les Turcs nomment *Kuſſir*, & les Arabes *Tambura*, nom qu'ils donnent à preſque tous les inſtrumens que l'on touche avec une plume. Le corps de cet inſtrument, peu bruyant, eſt une aſſiette de bois, couverte d'une peau tendue; deux bâtons qui tiennent par le haut à un troiſieme, paſſent obliquement dans la peau, ſur laquelle poſent les cinq cordes de boyau ſoutenues par un chevalet. L'inſtrument eſt ſans chevilles, mais on monte chaque corde, en l'attachant autour du bâton, qui eſt en travers, avec un petit morceau de toile.

(N° 9.) Eſt le plus bruyant des inſtrumens à vent; on le nomme *Surme* en Egypte. Il eſt compoſé de ſept pieces, & reſſemble aſſez à notre Trompette.

(N° 10.) S'appelle auſſi *Surme*, & eſt une eſpece de Hautbois, à ſept trous par-deſſus, & un huitieme par-deſſous.

Il y a un autre Hautbois qui a vingt-un pouces de long, & qui ſert de Baſſon aux Orientaux.

Les Trompettes, les Hautbois & les Tambours, ſont les principaux inſtrumens de la Muſique Militaire, & ſervent auſſi à diſtinguer les rangs; car un Pacha à trois queues en a plus qu'un Pacha à deux queues, & celui-ci en a plus qu'un Bey.

(N° 11.) Eſt une *Salamanie*, Flûte Turque, faite de roſeau, avec un anneau de plomb par le haut, ou bien toute entiere d'un joli bois. On le tient à-peu-près dans la même poſition que notre Flûte douce. L'embouchure en eſt fort difficile; car elle n'a point d'anche, mais elle eſt toute ouverte par le haut.

Les Derviches ſont les meilleurs joueurs de Flûte de la Turquie. Comme ils ont introduit la Muſique dans leur culte, cet uſage les a rendu bons Muſiciens.

(N° 12.) Le *Sumara*, inſtrument à vent à deux tuyaux & à deux embouchures. On ſe ſert du tuyau court pour jouer les deſſus, & du plus long pour les baſſes; ce tuyau peut être allongé ou racourci, au moyen de quelques petits morceaux qui y ſont attachés, & ſuivant les divers tons ſur leſquels on joue.

(N° 13.) Eſt une eſpece de Muſette, nommée *Sumâra el Kurbe*, dont on fait uſage en Egypte. Le haut des flûtes eſt d'un bois dur, & les larges ouvertures inférieures ſont des cornes.

(N° 14.) Le grand Tambour Turc s'appele *Tabbel*. On le tient horiſontalement, & on le bat d'un côté avec un morceau de bois recourbé, & de l'autre avec une petite baguette.

(N° 15.) Le *Doff* eſt l'inſtrument le plus en vogue en Turquie, & abſolument pareil à notre Tambour de Baſque.

(N° 16.) Autre petit Tambour, ſouvent de bois, & quelque fois de cuivre.

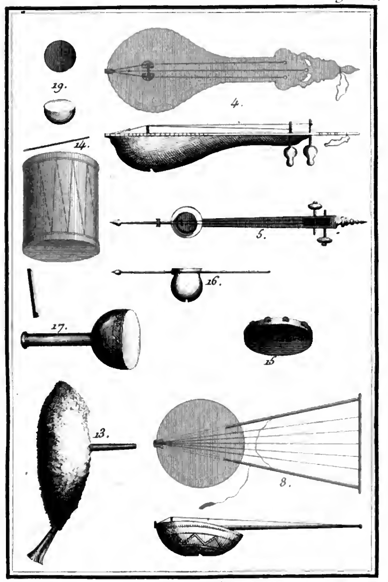
(N° 17.) Eſpece de Tambour appellé *Durbekke*: c'eſt un pot d'argille cuite, & couvert d'une peau tendue. On le tient ſous un bras, & on en joue de la main oppoſée.

(N° 18.) Eſt un autre Tambour ſemblable à celui des Chinois. Les pauvres en jouent en demandant l'aumône.

(N° 19.) Eſpece de Cymbales ou Caſtagnettes.

La Muſique des Turcs n'eſt pas ſi animée que celle des Bédouins; il y a dans tout ce qu'ils font, un air morne & mélancolique. Peut-être en doit-on chercher la raiſon dans le grand commerce qu'ils ont eu avec leurs ſujets *Grecs*, dont les airs ſont lugubres & graves, & inſpirent aux auditeurs un grand ſérieux & même de la triſteſſe. Ils ſe

1-4-64
2



Benard, Del. et Sculp.

servent principalement de deux instrumens, dont l'un ressemble à un Violon à long col, qu'on touche comme le *Rebabb*, & l'autre ressemble à notre Tympanon, ayant des cordes de cuivre; on le touche quelquefois avec les doigts, d'autres fois avec deux petits bâtons, ou bien avec un archet.

Quoique la Musique des particuliers, chez les Turcs, se réduise à fort peu d'instrumens, les *Beys* & les *Bachas* ne laissent pas d'en avoir un grand nombre dans leurs concerts. On y voit des Flûtes, des Tymbales, des Tambours, des Trompettes, une infinité de sortes de Cymbales, &c.

Nous allons donner ici quelques-uns de leurs airs.

Air Bédouin.

Prélude pour le Mizmoune.



Le Mizmoune.





Cet air est célèbre chez les Bédouins.

Air Maure.



Danse Maure.

Danse Turque.



La Musique des Maures est plus harmonieuse, & s'exécute avec plus d'art que celle des *Bedouins*; la plupart de leurs airs sont vifs & agréables; & ils ont leurs fables comme les Grecs, pour les effets de leur Musique.

CHAPITRE XIX.

De la Musique des Russes.

POUR pouvoir donner un Chapitre intéressant sur la Musique d'un si célèbre Empire, nous nous étions adressés à un grand Seigneur de ce pays, connu par son amour pour les Arts; mais ses occupations l'ayant apparemment empêché de songer à notre demande, que nous avions cependant réitérée plusieurs fois, nous avons été obligés, pour donner une simple idée de la Musique Russe, de recourir à des détails que l'on trouve dans un Almanach de Gotha, mais qui, comme on le verra par nos notes, renferment beaucoup d'erreurs.

Le chant constitue la principale partie de la Musique Russe, & les instrumens ne servent qu'à soutenir la voix.

Ce chant est le plus simple de l'univers; il ne roule que sur un seul genre, que le Chanteur varie quelquefois, selon son talenr, & le degré de son habileté, mais qui fait la base de toute la Musique qu'on entend parmi les peuples de ce vaste Empire.

Depuis le fleuve d'*Amur* (*a*) jusqu'à la Mer Glaciale, on ne connaît que cette simple mélodie. Elle sert également à l'amant pour exprimer sa passion; au malheureux, pour gémir sur son infortune; au buveur, pour entonner une chanson bachique; au laboureur, pour se distraire de ses fatigues; au Voiturier, pour animer ses chevaux; & à la jeunesse pour régler ses pas & sa danse.

Avec une mélodie aussi universelle, l'art du Compositeur doit être entiérement ignoré, & celui de la Poésie ne l'est pas moins; car le Russe ne chante que de la prose (*b*). Il s'est, à la vérité, conservé parmi le peuple quelques vieilles romances en vers non rimés, comme celle du Géant *Ilia Mouromets* (*c*): celle du *Grand Esturgeon*, &c. —

(*a*) Il n'est guères croyable que dans toute la Russie, le même chant serve à tant d'usages différens. La variété des affections en met dans ce pays, comme ailleurs, une semblable dans les moyens qu'on emploie pour les faire connaître. La proposition contraire serait une absurdité. C'en est une aussi d'avancer que les peuples divers qui habitent la Russie, se sont accordés pour n'avoir qu'un chant.

Les *Ukrainiens* les *Circassiens*, les *Géorgiens*, les *Boukhares* & quelques *Tartares* sont les plus célèbres Musiciens de la Russie. On vante aussi le chant des *Bourlaks* ou Mariniers du Volga, & de quelques autres grandes rivieres de cet Empire. Comment se seraient-ils tous accordés pour n'avoir que le même chant?

(*b*) Ce sont les Chansons du peuple. Les Russes ont aussi des chansons en vers, & les étrangers qui leur ont apporté la bonne Musique, leur ont appris la composition, & les ont mis à même de faire pour ces paroles en vers, des airs analogues à ce qu'elles expriment, & où le goût de la nation se conserve toujours.

(*c*) C'était un homme très-grand & d'une force prodigieuse. Il vivait sous le Prince *Vladimir* ou *Volodimer* I, (vers la fin du dixieme siecle) qui, selon l'usage de son tems, en avait à sa Cour plusieurs de cette espece. Les chroniques de la nation disent des choses merveilleuses de la plûpart de ces hommes-là; mais avant que les Russes écrivissent l'histoire de leur pays, ils célébraient dans des récits, & sur-tout dans des chansons, les hommes rares qu'il produisait; de-là la Romance d'*Ilia*, &c. Les faits étonnans, les actions éclatantes, les prodiges exerçaient tour-à-tour le génie de leurs Poëtes.

La Musique a fait chez eux, comme chez les Grecs, une partie du culte Religieux, car ils avaient des hymnes en l'honneur de leurs Dieux, & il reste des preuves qu'alors la Musique vocale & instrumentale retentissait dans leurs Temples.

Dido & *Lelia* étaient freres. Ils tenaient en Russie la place de l'*Anteros* & de l'*Eros* chez les Grecs. On chantait des couplets en leur honneur, dont le refrein était *Dido*

Mais les chanſons modernes ne ſont, pour la plûpart du tems, que des impromptus que chacun arrange comme il peut, ſans ſe mettre en peine de compter les ſyllabes, encore moins de rimer les paroles, on ſe contente d'exprimer ſa penſée d'une maniere intelligible.

Celui qui peut y joindre une voix agréable, eſt sûr du ſuccès, & ſon chant eſt sûrement applaudi. La ſeule règle qu'il ait à obſerver, c'eſt de marquer une certaine cadence que cette mélodie exige abſolument en certains endroits, mais qui a encore cela de particulier, qu'elle tombe toujours ſur la quarte, par laquelle même pluſieurs de leurs Ménétriers finiſſent leur chant.

On trouvera dans la Planche 175, du Chapitre IX du Livre IV, quelques-uns de leurs airs.

Les inſtrumens qui ſervent à accompagner cette Muſique portent le même caractere de ſimplicité. L'art les a ſi peu perfectionnés, qu'on peut dire qu'ils ſont encore tels qu'ils ſont ſortis des mains des inventeurs,

Voici quels ſont les principaux.

Le Goudok.

Sorte de Violon informe monté de trois cordes (comme notre ancien Rebec). On touche ſa chanterelle avec un doigt, tandis qu'au moyen d'un archet fort court, on fait réſonner en même tems les autres cordes.

Kalina, *Lelia Malina*, c'eſt-à dire, *dido* eſt la *kalina* (un fruit amer); *Lelia* eſt la *framboiſe*. (fruit doux).

Zolotaia baba (la femme d'or), était regardée par les Ruſſes, comme la mere des Dieux. Son idole était entourée d'une grande quantité d'inſtrumens de Muſique.

Koliada était honoré comme le Dieu de la Paix. C'était le *Janus* des Ruſſes.

Sa fête ſe célébrait le 24 de Décembre par des jeux, des réjouiſſances, des chanſons où ſon nom revenait ſouvent.

Koupalo était le Dieu des fruits. Sa fête tombait le 24 de Juin, & ce jour-là les jeunes gens des deux ſexes danſaient en rond autour de ſa ſtatue, ayant des couronnes & des ceintures faites d'une certaine herbe, ou ſimplement de fleurs, en répétant fréquemment dans leurs chants le nom de *Koupalo*.

Radégaſt était le Dieu protecteur des villes; à la fin des ſacrifices de victimes humaines qu'on lui offrait, commençait un feſtin accompagné de muſique & de danſes.

Le Balalaïka.

Eſt un corps de bois, rond ou triangulaire, avec un col quatre fois plus long, monté de deux cordes, dont on touche l'une de la main gauche, tandis que de la main droite on pince l'une & l'autre. On trouve cet inſtrument dans toutes les maiſons en Ruſſie, il n'y a gueres de payſan qui n'en ſache jouer un peu.

Le Dout-ka.

Paraît être le plus ancien inſtrument du pays: comme on le trouve fréquemmment ſur les monumens de ſculpture qui nous ſont reſtés de l'ancienne Grèce & de l'Egypte, il eſt vraiſemblable que la Ruſſie l'a tiré de l'une ou de l'autre de ces contrées. Cet inſtrument eſt fait de deux flûtes à trois trous chacune, dont l'une eſt cependant moins grande que l'autre, & dont on joue à la fois.

Le Rilek, ou *Rilok*, ou *Rila*, ou la *Rilka*,

Eſt une eſpece de Vielle.

La Valinca.

Eſt la Cornemuſe la plus ſimple, à laquelle on donne l'exiſtence, en faiſant entrer deux Flûtes dans une veſſie de bœuf humectée.

La Bandora.

Eſt une eſpece de Luth. Elle vient de l'Ukraine, qui eſt à la Ruſſie, ce que le Languedoc & la Provence ſont à la France. La ſituation de cette Province, l'extrême fertilité de ſon ſol, l'abondance, dont les effets naturels ſont l'aiſance de la vie, & l'attrait du plaiſir, tout porte les habitans de cette contrée à une vie voluptueuſe; ils aiment tous la Mu-

ſique & la danſe, & ne paraiſſent pas avoir d'occupation plus importante que celle de ſe divertir.

Ils excellent ſinguliérement ſur la Bandora, dont ils s'accompagnent des chanſons, ou tendres, ou badines, qui ſont en grand nombre chez eux. Beaucoup de ces habitans ſe rendaient à Moſcou ou à Pétersbourg, & ſe mettaient (*a*) au ſervice des Grands en qualité de Muſiciens, avant que le goût de la Muſique Italienne s'y fût répandu ſi généralement.

Gouſli.

On pourrait nommer cet inſtrument une Harpe horiſontale. Il reſſemble, quant à ſa forme, à un Clavecin ſans touches, & eſt monté de cordes de laiton qu'on pince des deux mains. On peut exécuter ſur cet inſtrument toutes ſortes de pieces, & d'une maniere très-variée (*b*).

Tel eſt encore aujourd'hui l'état de la Muſique nationale parmi le peuple en Ruſſie. On n'en connaiſſait point d'autre juſqu'au tems de Pietre-le-Grand. Ce génie créateur, qui ne négligeait aucune partie,

---

(*a*) Les Ukrainiens ſont encore en poſſeſſion d'être au ſervice des Grands, comme Muſiciens; ils ont de très-belles voix, & c'eſt-là principalement ce qui les fait rechercher. Il n'y a pas d'Egliſe Cathédrale en Ruſſie où l'on n'entretienne des Chantres de leur nation.

La Chapelle Impériale en eſt preſque entiérement compoſée, au moins pour ce qui regarde le Service Divin qui ſe fait en Ruſſe, & demande des hommes qui ſoient de la Religion du pays. Les Italiens, gagés par la Cour, ne ſauraient remplir ces conditions.

(*b*) Il faut ajouter à cette nomenclature :

Le *Rojok*, c'eſt le Cornet à bouquin.

Le *Rog*, qui ſert à la chaſſe, & qui a fourni à M. Narichkin l'idée du Concert ſingulier dont nous parlerons tout-à-l'heure. Le *Rog* eſt de différentes grandeurs.

La *Trouba*, dont les Ruſſes ſe ſervaient anciennement à la guerre. Ce mot veut dire une Trompette.

Boubni : autre inſtrument de guerre.

On voit, à la maniere dont les Auteurs en parlent, qu'il fallait le frapper pour en tirer des ſons.

Le *Tambour des Chamans*, ou Prêtres de quelques peuples de la Siberie; du Kamchatka, de quelques Tartares, &c.

s'occupa le premier à faire connaître à sa nation une autre Musique, & d'autres instrumens (a).

Il commença par donner à ses armées & à ses flottes, des Trompetes, des Tymbales, des Hautbois & des Bassons.

Il choisit un certain nombre de jeunes Russes, à qui il fit apprendre à jouer de ces instrumens; & pour que le public fût en état de juger de leurs progrès, il ordonna que tous les jours à midi ils se feraient entendre, les uns en jouant de la Trompete & des Tymbales sur le clocher de l'Amirauté, les autres en faisant le même exercice sur le clocher de la Forteresse avec des Hautbois, des Bassons & des Cors-de-Chasse (b). Pendant qu'il était à table, il se faisait jouer des cornets à bouquin, & des sacquebutes, instrumens très-sonores qu'il avait fait venir d'Allemagne. Les Violons & les Basses étaient réservés pour les bals de la Cour. Mais lorsqu'il était dans son intérieur, il faisait venir souvent sa troupe de joueurs de Cornemuse Polonaise, & de Chalumeau, auxquels on joignait quelquefois le bruit des tambours adoucis.

Après ce pas, pour réformer ou pour établir la Musique en Russie, il faut attribuer les premiers progrès de cet art, à l'arrivée du Duc Charles-Frédéric de Holstein-Gottorp à Pétersbourg. Ce Prince destiné à épouser la Princesse Anne Petrowna, fille du Czar Pierre, avait à sa suite douze bons Musiciens Allemands, qui firent entendre en Russie le premier concert en forme (c).

(a) Les Russes ont connu une autre Musique avant Pierre le-Grand. Le Czar *Alexis Mikhailovitch*, pere de *Pierre I*, avait des Musiciens étrangers. Le Palais nommé *Potechusi*, était destiné à des concerts exécutés par ces derniers, & il y assistait avec toute sa Cour.

Son fils *Théodore* qui lui succéda, marcha sur ses traces, aima les Arts & les Sciences, au point de les cultiver lui-même, & de faire dans ses Etats des établissemens en leur faveur.

Vint ensuite le tems de la minorité de *Pierre I*, & d'*Ivan*, qui, quoiqu'orageux, ne fut pas assez long pour que le goût des arts se fût éteint.

(b) C'est la Musique Militaire (étrangere) qui paraît avoir tenu le premier rang sous *Pierre-le-Grand*; ensuite celle du pays a eu le second, & puis la Musique (étrangere) d'agrément qui ne s'est soutenue qu'à l'appui de la premiere, & qui se borna long-tems au mélange des instrumens de la nation, avec les instrumens étrangers.

(c) Ces concerts n'eurent lieu que vers l'année 1724; c'est-à-dire, sur la fin du

Le Czar y prit tant de goût, qu'il en fit exécuter réguliérement deux par semaine, & y assistait presque toujours.

Sous l'Impératrice Anne, les progrès de la Musique furent si rapides, que dès les premieres années de son regne on vit à Pétersbourg un Opéra Italien avec des intermedes & des ballets. Le premier fut *l'Abiazare*, de la composition d'Araja, maître de la Chapelle Impériale. L'orchestre était composé de quarante Musiciens, & les plus belles voix de l'Italie chantaient les rôles. Le goût de la Musique se répandit bientôt de la Cour dans la ville, & principalement chez les Grands. La Princesse Cantimir se fit admirer sur le Clavecin, le Prince Repnin sur la Flûte, les trois Princes Trubetzkoi freres, sur le Violon & le Violoncelle, & la Maison de Strogonow sur divers instrumens. L'émulation fit établir dans plusieurs villes, des Concerts particuliers, où les amateurs se mêlaient avec les Musiciens de profession (*a*).

L'Impératrice Elisabeth, née avec une ame sensible, & du penchant pour les beaux Arts, porta la Musique à un plus haut degré de perfection. C'est par son ordre que l'on construisit à Moscou la premiere salle d'Opéra assez vaste pour contenir 5000 personnes.

On fit l'inauguration de cette Salle, par la représentation de la *Clemenza di Tito*, Poëme de *Métastase*, Musique de *Hasse*. *Araja* avait composé le Prologue, intitulé: la *Russia afflitta e riconsolata*.

Peu de tems après on vit dans Pétersbourg le premier Opéra en langue Russe; les acteurs & les Musiciens étaient tous de la nation.

Le Poëme intitulé : *Céphale & Procris*, était de *Soumorokov*, mis en Musique par *Araja*.

Ce fut vers ce tems-là que le Grand-Veneur *Narichkin* conçut un projet, aussi singulier par l'invention que par l'exécution, & par sa bisarerie.

Anciennement les chasseurs Russes ne connaissaient d'autre instrument

---

regne de l'Empereur, quand ce Prince, commençait à jouir dans sa nouvelle Capitale des douceurs de la paix.

(*a*) Depuis Pierre-le Grand, les Russes ont poussé fort loin la Musique Militaire.

Il y a dans tous les Régimens des Maîtres de Musique étrangers ou nationaux qui s'en occupent essentiellement.

qu'un Cor de cuivre jaune, de la forme d'un cône droit ou un peu parabolique. Ces Cors lourds se ressemblaient pour la grandeur & la grosseur, & rendaient à-peu-près le même son, en les sonnant ensemble; ils produisaient une espece de hurlement affreux.

Le Grand-Veneur, aidé par un des Cors de Chasse de la Cour, nommé *Maresc* fit fabriquer trente-sept Cors, mais de grandeur & de grosseur diverses; de sorte que chacun rendant un ton différent (à demi-ton l'un de l'autre), ils formaient ensemble trois octaves complettes. Ces trente-sept Cors furent distribués à autant de jeunes chasseurs auxquels on apprit à sonner le ton de leur Cor avec précision, & dans toute sa pureté. Ensuite on les accoutuma à compter exactement les notes, qui faisaient pour eux autant de silences jusqu'au moment où leur tour venait de donner leur ton, selon la valeur que l'air exigeait.

Cette opération est plus difficile qu'on ne se l'imagine, & il a fallu sans doute beaucoup de patience de la part du maître, & encore plus d'application de la part des élèves.

En très-peu de tems cette compagnie de chasseurs devint en état d'exécuter tout ce qu'on lui présentait. Ils sont aujourd'hui si bien dressés, qu'ils jouent des marches, des airs, des symphonies entieres, & les exécutent avec une précision étonnante, lors même qu'elles sont de la plus grande difficulté, l'oreille de l'auditeur est tellement trompée, que l'on croirait que chaque morceau n'est exécuté que par un seul Musicien. Il faut l'avoir entendu pour s'en faire une idée. A Pétersbourg on entend souvent cette Musique dans les belles soirées d'été, sur la Néva, où elle précède ordinairement les chaloupes de la Cour.

Petre Fedorovitch jouait assez bien du Violon, & aimait la Musique avec passion. Dès qu'il fut sur le trône, il attira à sa Cour les plus célèbres Musiciens de l'Europe.

Catherine II étant montée sur le trône, appella à sa Cour le fameux *Buranello*. Sa *Didone abbandonata* eut le plus grand succès, & après la premiere représentation, l'Impératrice remit elle-même une magnifique boëte remplie de pieces d'or à l'Auteur, en lui disant que l'infortunée Didon avait fait ce legs à l'illustre Galuppi en expirant. Le célèbre *Trajetta* a succédé à Galuppi, & a rendu le théâtre de Pétersbourg un des plus brillans de l'Europe. Le goût de la bonne Musique a passé jusques

ques dans les Temples (*a*). Le chant sacré de l'Eglise Grecque est différent de celui des autres Eglises Chrétiennes. Il est plus varié que le chant Grégorien, & ressemble plutôt à la musique qu'au plein-chant. Il n'est point accompagné d'instrumens, mais exécuté à quatre parties par des voix, dont le nombre monte jusqu'à cent, dans la Chapelle Impériale.

C'est à cette Musique sacrée que le grand Opéra de Pétersbourg est redevable de ses chœurs. Sous le regne d'*Elisabeth*, M. Staelhin proposa le premier de se servir au théâtre des Chanteurs de la Chapelle, & d'en former des chœurs. Cette idée fut suivie; & quelque tems après dans l'opéra d'Iphigénie en Tauride, Galuppi sut si bien en tirer parti, qu'il en forma jusqu'à dix chœurs différens, qui firent l'effet le plus surprenant.

La Russie qui ignorait avant Pierre-le-Grand, jusqu'au nom des Arts, les a favorisés depuis avec tant de succès, qu'en moins de cinquante années elle est devenue une rivale respectable de toutes les Nations policées; & chaque jour voit augmenter leurs succès sous l'auguste Souveraine, dont la Cour brillante leur sert d'asyle.

CHAPITRE XX.

De l'Opéra, de l'Opéra Bouffon, de l'Opéra Comique, & du Concert Spirituel.

NOUS avons déja dit (Livre premier, page 123) que le Cardinal de Mazarin fit venir d'Italie en 1644, les plus fameux Musiciens qui y fussent alors, pour donner une représentation d'opéra, ce que l'on n'avait encore jamais vu en France: mais cet opéra était Italien.

(*a*) Cette phrase semblerait signifier que le chant de l'Eglise *Russo Grecque*, a subi aussi une véritable réforme, & qu'il n'est plus tel, que les Russes l'ont reçu des Grecs modernes, leurs premiers instituteurs; mais cela n'est pas vrai, & il n'a gagné que du côté de l'exécution: quant au chant, il est toujours à peu-près le même.

Les sieurs Perrin & Cambert essayerent de donner un spectacle à-peu-près du même genre, mais avec des paroles françaises.

En 1659, ils firent représenter à Issy, chez M. de Lahaye, une pastorale qui eut beaucoup de succès, ce qui les engagea à composer celle de Pomone, & à la donner au Public au mois de Mai 1671. C'est donc à cette époque qu'il faut fixer l'établissement de l'Opéra.

Nous n'entreprendrons point d'examiner quels sont les défauts de ce genre de spectacle, ni d'essayer d'indiquer quelques moyens pour les corriger. Les goûts sont maintenant si partagés, qu'il faut laisser aux Auteurs la liberté de s'exercer dans tous les genres; les plus habiles seront sûrement ceux qui amuseront davantage.

Nous nous contenterons d'assurer que l'Opéra est un spectacle universel, où chacun trouve de quoi contenter son goût. Les partisans de la musique qui composent la classe la plus nombreuse, sont amusés par la variété des airs; les amateurs de la danse, uniquement attentifs aux divertissemens, ont plus que jamais de quoi se satisfaire par l'abondance & la gaité des ballets; les décorations depuis quelque tems paraissent plaire au public; il n'y a que les poëmes qui ne sont point ensemble avec le reste. Depuis ceux de l'immortel Quinault, quelques uns seulement ont été trouvés dignes de leur être comparés, & cette disette est la cause de l'ennui que l'on éprouve souvent à ce spectacle, l'Opéra pouvant plutôt se passer de musique parfaite que de paroles intéressantes.

S'il arrive un jour que la mode s'établisse de faire de bons Poëmes, alors l'Opéra sera la réunion des beaux Arts, de la Poésie, de la Musique, de la Danse, de l'Optique, des Méchaniques, de l'illusion, &c. — En un mot, le grand œuvre par excellence.

La Tragédie a pour objet la terreur & la compassion; la Comédie a pour le sien la critique des mœurs & l'instruction; l'Opéra doit surprendre, intéresser, amuser, recréer, promener d'illusions en illusions, charmer à la fois, l'esprit, les yeux, les oreilles, & quelquefois le cœur.

On prétend qu'il faut comparer un Poëme d'Opéra à une femme qui frappe agréablement la vue, quoiqu'il n'y ait rien de régulier dans ses traits.

Il ne faut pas croire cependant que dans ce genre de Poëmes, la

régularité doive en être bannie ; il en faut bien moins, sans doute, que dans la Tragédie ou la Comédie, mais il n'est pas aisé d'en fixer les bornes.

Saint-Evremont a beau nous assurer que « l'Opéra n'est qu'un travail » bizarre de Poésie & de Musique, où le Poëte & le Musicien égale- » ment gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un » méchant ouvrage ». Ce spectacle bizarre sera dans tous les tems le plus suivi de Paris, lorsque l'on y cherchera à plaire au Public, sur-tout par la variété, Déesse des Français.

Dufrény jugeait l'Opéra un peu plus gaiment que Saint-Evremont : écoutons-le un moment.

« L'Opéra est un séjour enchanté ; c'est le pays des métamorphoses ; » en un clin d'œil les hommes deviennent des dieux, & les déesses » s'humanisent. Là, le voyageur n'a pas besoin de courir les pays ; ce » sont les pays qui voyagent. Vous ennuyez vous dans un désert affreux ? » Un coup de sifflet vous transporte dans les jardins d'Idalie ; un autre » vous fait passer des enfers dans le pays des Dieux ; un autre encore, » vous voilà chez les Fées.

» Celles de l'Opéra enchantent, ainsi que celles de nos contes, mais » leur art est plus naturel. Ordinairement elles sont bienfaisantes, ce- » pendant elles n'accordent point à ceux qu'elles aiment, le don des » richesses, elles le gardent pour elles.

» Disons un mot des habitans du pays de l'Opéra : ce sont des peuples » un peu bizarres ; ils ne parlent qu'en chantant, ne marchent qu'en » dansant, & font souvent l'un & l'autre, lorsqu'ils en ont le moins » d'envie.

» Ils relévent tous du souverain de l'orchestre, prince si absolu, » qu'en haussant & baissant un sceptre en forme de rouleau, qu'il tient » à la main, il regle tous les mouvemens de ce peuple capricieux.

» Le raisonnement est rare parmi ces peuples. Comme ils ont la tête » pleine de musique, ils ne pensent que des chants, & n'expriment » que des sons : cependant ils ont poussé si loin la science des notes, » que si le raisonnement se pouvait noter, ils raisonneraient tous à » livre ouvert ».

Ce fut en 1669 que l'Abbé Perrin obtint des Lettres Patentes, por-

tant : « permission d'établir dans la ville de Paris & autres du Royaume ;
» des Académies de Musique pour chanter en public des pieces de
» théâtre, comme il se pratique en Italie, en Allemagne & en Angle-
» terre, pendant l'espace de douze années, &c.... Tout Gentilhomme
» & Demoiselle pouvant y chanter sans déroger, &c. »

Ne pouvant fournir seul aux soins & à la dépense de cet établissement, il s'associa pour la musique avec Cambert, pour les machines avec le Marquis de Sourdeac, & pour les fonds à faire avec le sieur de Champeron.

Dès que le traité fut signé, ils firent venir de Languedoc plusieurs acteurs, entr'autres Beaumavielle, qui eut long-tems une grande réputation.

Perrin avait composé en 1661 *Arianne & Bacchus*, dont Cambert avait fait la musique : quoique les paroles eussent été jugées mauvaises, la musique fut trouvée si belle, qu'on allait en donner une représentation, lorsque la mort du Cardinal Mazarin, arrivée à Vincennes le neuf Mars de cette année, empêcha qu'elle ne fût jouée.

Le nouveau Directeur ayant loué le Jeu de Paume de la rue Mazarine, vis-à-vis la rue Guénégaud, y fit dresser un théâtre, & ayant composé une nouvelle piece avec Cambert, la fit représenter au mois de Mars 1671. Saint-Evremont en porte ce jugement : « Dans Pomone on
» voit les machines avec surprise, les danses avec plaisir, on entend le
» chant avec agrément, & les paroles avec dégoût ». Cependant la piece fut représentée huit mois de suite avec un applaudissement général, & elle fut tellement suivie, que Perrin en retira pour sa part plus de 30000 liv.

Le Marquis de Sourdeac s'empara alors du théâtre pour se payer des avances faites à Perrin, & engagea Gilbert, Secrétaire des Commandemens de la Reine Christine, de composer un Opéra qui fut mis en musique par Cambert, & représenté en 1672.

Ce fut alors que Lully profitant de la division qui s'était mise parmi les associés, & du crédit de Madame de Montespan, obtint que Perrin lui cédերait son privilége moyennant une somme d'argent. Cambert, piqué de cette préférence que l'on donnait à Lully, quitta la France & passa en Angleterre, où il mourut cinq ans après, Surintendant de la Musique de Charles II.

Le Roi accorda de nouvelles Lettres-Patentes à Lully, portant per-

miſſion de tenir *Académie Royale de Muſique*; & pour n'avoir rien à démêler avec les autres aſſociés de Perrin, Lully fit conſtruire par Vigarini, Machiniſte du Roi, (qu'il s'aſſocia pour dix ans, à un tiers de bénéfice) un théâtre plus conſidérable que le premier, dans la rue de Vaugirard, près du Luxembourg. Il ouvrit ce nouveau théâtre en Février 1673, par les *Fêtes de l'Amour & de Bacchus*, dont il avait fait la muſique, & Quinault les paroles.

Moliere étant mort cette année, le Roi donna à Lully la Salle du Palais Royal; & depuis le mois de Juillet 1673, l'Opéra n'a ceſſé d'y être repréſenté que lors de l'incendie arrivé le 6 Avril 1763.

Mais la Ville ayant fait conſtruire une nouvelle Salle, ſur les magnifiques deſſeins de M. Moreau, ſon Architecte, l'Opéra, après avoir joué ſur le théâtre des Tuilerie; depuis le 24 Janvier 1764, r'ouvrit au Palais Royal, le 26 Janvier 1770, avec plus de ſplendeur que jamais.

La troupe de Moliere, privée de la Salle du Palais Royal, s'arrangea de celle de Perrin dans la rue Mazarine, y demeura juſqu'en 1688, qu'elle s'établit dans la rue des Foſſés-Saint-Germain, & n'abandonna cette poſſeſſion en 1770, que parce qu'elle menaçait ruine.

Depuis ce tems les Comédiens Français ſe ſont fixés, par la permiſſion du Roi, ſur le théâtre des Thuileries, juſqu'à ce que leur nouvelle Salle projettée ſoit conſtruite; on la bâtit maintenant ſur l'emplacement de l'ancien hôtel de Condé, & d'après les Plans de MM. Peire & de Wailly, célebres Architectes.

En 1685 Lully vendit au ſieur *Gautier* la permiſſion d'établir un Opéra à Marſeille, & ce Muſicien y fit repréſenter pour la premiere fois, le 28 Janvier 1685, un Opéra intitulé le *Triomphe de la Paix*, dont il avait fait la muſique, & qui eut un grand ſuccès.

Lully garda ſon privilege depuis 1672 juſqu'à ſa mort arrivée le 22 Mars 1687. Son gendre, Nicolas *de Francine*, Me d'Hôtel du Roi, eut la direction de l'Opéra pendant trois ans, & enſuite obtint un nouveau privilege de dix, à condition qu'il ferait dix mille livres de penſions à la veuve & aux enfans de Lully, qui ſeraient payées par préférence ſur toutes les autres dépenſes, & de mois en mois; qu'on ferait un inventaire des décorations, machines, habits, pierreries, &c. arrêté par M. de Louvois, Secrétaire d'Etat; que le ſieur de Francine rendrait compte de

tout ce qui ferait sur l'inventaire au bout des dix années, ou en payerait la valeur à la famille.

En 1698 le sieur de Francine s'associa le sieur *Hyacinte Goureault Dumont*, Ecuyer, commandant l'Ecurie de Monseigneur le Dauphin; & en faveur de cette association, le Roi accorda un nouveau privilege pour dix ans, à commencer du premier Mars 1699.

En 1704 ce privilege fut renouvellé pour dix ans, & le Roi approuva la cession faite par les sieurs de *Francine* & *Dumont*, à Pierre *Guyenet*, Payeur des rentes (*a*). Celui-ci étant décédé le 20 Août 1712, & ses affaires se trouvant dérangées, il se trouva redevable envers plusieurs créanciers de l'Opéra, de sommes considérables.

Les sieurs Francine & Dumont rentrerent dans leur privilege, cederent ce qui restait à expirer, & obtinrent une prorogation de treize ans (qui devaient finir le dernier Février 1732) pour les sieurs *Besnier*, Avocat au Parlement, *Chomat*, *Duchêne*, & *Laval de Pont*, Bourgeois de Paris, & créancier de *Guyenet*, à la charge d'environ 30000 liv. de pensions énoncées dans le privilége.

Ce fut alors que *Destouches*, le Compositeur, fut établi par Lettres-Patentes Inspecteur-général de toute la régie de l'Académie, tant pour ce qui regarde la police intérieure, que pour le service du Spectacle, & les recettes & les dépenses, n'ayant point de comptes à rendre aux Entrepreneurs, mais seulement au Ministre ayant le département de la Maison du Roi.

En 1714 on nomma deux Inspecteurs, par Ordonnance du Roi donnée le 10 Décembre de cette année. Le sieur *Chomat*, Syndic des créanciers du sieur *Guyenet*, fut chargé de la régie du Théâtre & de la Salle, & le sieur *Duchêne*, autre Syndic, eut la régie du magasin & de la caisse. En 1715 Destouches fut continué Inspecteur-général de l'Opéra, & le Duc d'Antin, conjointement avec le sieur de Landivisiau, M[e] des Requêtes, furent commis pour avoir connaissance de tout ce qui concerne la police & la régie de l'Opéra, à la place du Ministre de la Maison du Roi.

(*a*) L'Opéra devait alors 380780 liv.

En 1717 le sieur de Landivisiau resta seul chargé de ce soin. En 1728 le sieur de Francine se retira de l'Opéra avec une pensio nde 18000 liv.

Destouches le remplaça, & en eut la régie jusqu'en 1730, que le Roi donna l'inspection générale de l'Opéra à M. le Prince de Carignan.

Ce Prince choisit pour Entrepreneur le sieur Gruer, à condition qu'il payerait pour 300300 liv. de dettes de l'Opéra.

Ce nouvel Entrepreneur n'en jouit pas long-tems.

Après avoir choisi pour associés M. *Coustard*, Secrétaire du Roi, M. *le Bœuf de Valdahon*, Président à la Chambre des Comptes de Dole, & M. *le Comte*, sous-fermier, il se brouilla bientôt avec eux, & quelques mois après la société fut rompue.

Le Comte ayant conservé une haine implacable contre lui, sut si bien le desservir auprès du Ministre, qu'il parvint bientôt à l'indisposer; & une aventure scandaleuse qui lui arriva, acheva de le perdre.

On prouva qu'un jour Gruer ayant donné un grand dîner chez lui au Magasin de l'Opéra, força trois Actrices, parmi lesquelles était Mlle Pelissier, à montrer à ceux qui voulurent le voir, ce que la pudeur ne permet pas de nommer. Le privilége fut ôté à *Gruer*, & donné à *le Comte*, qui s'associa de nouveau avec M. le *Bœuf de Valdahon*, mais ils ne s'accorderent pas long-tems ensemble.

Le 22 Mai 1733, le Roi révoqua le privilége, & en donna un nouveau au sieur *Thuret*, ancien Capitaine du régiment de Picardie, pour en jouir vingt-neuf ans, à compter du premier Avril 1733, avec le privilége exclusif de faire imprimer & graver les paroles & la musique des *Opéra* représentés pendant le tems de son administration (*a*).

En 1744 M. Thuret s'étant retiré, le Roi accorda son privilége à M. *Berger*, ancien Receveur-Général des Finances de Dauphiné (*b*).

L'année suivante les fêtes pour le mariage de M. le Dauphin, ayant

(*a*) Le Président le Bœuf eut ordre de sortir de Paris dans vingt-quatre heures, pour se retirer à Dole en Franche-Comté, & Saint-Gilles fut exilé de France.

(*b*) Il s'associa le Chevalier de Mailly, Colonel de Dragons, sous le nom du sieur Venture.

privé l'Opéra de ses bons acteurs, les recettes furent si faibles, que Thuret demanda & obtint une indemnité de 45000 liv. Ce fut dans cette année que les Comédiens Italiens ayant représenté la parodie des Fêtes de Thalie, ornée de danses & de chant, furent condamnés à 10000 liv. d'amende envers l'Opéra; & l'année d'ensuite les Comédiens furent condamnés en 30000 liv. d'amende, pour avoir mis des ballets dans la *Fête interrompue*, dans le *Nouveau Monde*, & dans l'*Inconnue* (*a*).

Le sieur Berger n'avait régi que pendant trois ans, lorsqu'il s'apperçut qu'il avait augmenté de 400000 liv. les dettes de l'Opéra. Le Ministre qui le sut, lui en témoigna son juste mécontentement; & Berger en fut, dit-on, si touché, qu'il tomba dans une langueur qui le conduisit au tombeau le 9 Novembre 1747. Cependant il avait obtenu de la Cour 81000 liv. d'indemnité. Il avait augmenté le loyer des loges à l'année de 20000 liv. Il avait gagné aux foires S. Germain & S. Laurent 102000 liv.

Le sieur de *Tréfontaine*, protégé par Madame la Princesse de Conty, obtint alors de succéder à Berger; & s'associa, le 3 Mai 1748, les sieurs *Douet de Saint-Germain*, la *Feuillade* & *Bougenier*. Mais cette nouvelle compagnie ne jouit de son privilége que pendant seize mois; & n'ayant pu remplir ses engagemens, le Roi se détermina à charger à perpétuité le Bureau de la Ville, du Spectacle de l'Opéra. L'Arrêt fut rendu le 26 Août 1749; & aussi-tôt la Ville en prit possession.

Tréfontaine donna un bordereau de ses recettes & dépenses, dont le résultat fut que pendant l'année & quelques mois de sa gestion, il avait reçu 915356 liv. & dépensé 1,168265 liv.

Le Bureau de la Ville ayant alors des affaires sans nombre, causées par la construction de la Place de Louis XV, la formation des Boulevards,

(*a*) Dès l'année 1716, les Comédiens Français s'étant avisé de mêler dans des représentations du Malade Imaginaire, & de la Princesse d'Elide, des Danseurs, des voix, & des instrumens en plus grand nombre que celui qui était permis, (six Violons & une Basse), il intervint un Arrêt du Conseil du 20 Juin de la même année, qui les condamne à 500 liv. d'amende par chaque contravention, aux dommages, dépens, & intérêts, &c.

vards, &c. & n'ayant que fort peu de tems à donner à la régie de l'Opéra, obtint du Roi la permission de céder le privilége de l'Opéra aux sieurs Rebel & Francœur. L'acte fut passé en Mars 1757, & le privilége cédé pour 30 ans, à commencer du premier Avril 1757.

L'Opéra devait alors 1200000 liv. La Ville se chargea de les payer; & MM. Rebel & Francœur entrant en jouissance, firent une réforme générale, & conduisirent ce Spectacle mieux qu'il ne l'avait jamais été.

Ils en avaient déja été les Directeurs pendant long-tems, & avaient quitté en 1754, dégoûtés des tracasseries qu'on leur faisait éprouver.

Alors *Royer*, Maître de Musique des Enfans de France, leur avait succédé, avec le titre d'Inspecteur général. Etant mort l'année d'après, M. le Vasseur, Maître de Chant du Magazin, l'avait remplacé jusqu'en 1757, que Rebel & Francœur reparurent sur la scène.

Ils gouvernerent paisiblement jusqu'en 1767, que les sieurs Berton & Trial devinrent Entrepreneurs à leurs risques & périls.

Leur concession a fini au premier Janvier 1770, époque de l'ouverture de la Salle actuelle. Berton & Trial se trouvant en perte, résilièrent leur bail, & furent nommés Administrateurs pour la Ville, conjointement avec les sieurs d'Auvergne & Joliveau. Cet arrangement subsista jusqu'au premier Avril 1776.

MM. des Menus furent nommés alors Commissaires pour le Roi; mais au bout d'un an, excédés des troubles qui agitaient sans cesse la République Lyrique, ils en abandonnèrent les rênes; & sur leur démission, M. Berton fut seul chargé de l'administration, relativement à ce qui concernait la Musique, & M. Buffaut a dirigea, comme trésorier de la Ville, la partie de la Finance & tout ce qui y a rapport.

L'Opéra était régi de cette maniere, lorsque M. de Vismes du Valguay, Ecuyer, se présenta pour prendre l'administration à ses frais, & offrit de déposer une somme de 500000 liv. dans la caisse de la Ville, pour répondre des effets qui lui seraient confiés. Le Roi eut la bonté d'accepter ses offres, & de le nommer Entrepreneur général pendant douze ans, à compter du premier Avril 1778.

Jamais situation ne fut plus critique que la sienne au moment où il entra en jouissance. La Musique était alors divisée entre plusieurs partis

qui combattaient les uns contre les autres, peut-être sans savoir pourquoi.

Le plus faible, sans doute, était composé des amateurs de Lully, qui ne se battaient plus qu'en retraite, donnant seulement de tems en tems quelques lueurs de leur ancien courage. Le parti de Rameau avait toute sa vigueur, mais se contentait de se tenir sur la défensive, n'ayant plus pour toutes munitions que Castor & Dardanus, avec quelques actes détachés, & beaucoup d'airs de danse qui ne pouvaient être regardés que comme troupes légéres. Les plus pesamment armés, étaient ceux qui soutenaient le nouveau genre de Musique; mais tel était leur aveuglement, qu'ils se déchiraient mutuellement entr'eux, & par conséquent détruisaient leurs forces, au lieu de songer à se réunir pour commencer par accabler l'ennemi commun.

Cette malheureuse division du Public n'était pas ce qui devait le plus effrayer le nouvel Entrepreneur; il avait à craindre les funestes suites de la guerre intestine qu'il voyait bien ne pouvoir éviter, dans un pays où les troupes ne connaissaient ni subordination, ni discipline, où les Officiers généraux ne voulaient point de Général, & où chacun croyant avoir le droit de commander, personne n'avait la volonté d'obéir.

Jamais année d'administration ne fut plus orageuse que celle-là. Jamais peines n'égalèrent celles que se donna l'Entrepreneur, pour que le public ne s'apperçût pas de ces dissentions intérieures; & l'on peut assurer à sa louange, que jamais administrateur ne trouva, comme lui, l'art d'amuser le public, & de multiplier ses plaisirs. Il parvint en peu de tems à changer d'Opéra comme on change de Comédies.

Il en a donné jusqu'à cinq différens dans une semaine (*a*), & a

Jusqu'à M. de Visines les représentations de l'Opéra n'avoient jamais eu lieu que quatre fois la semaine en hiver, & trois fois dans l'été; mais animé du desir de plaire, malgré les obstacles que les autres spectacles cherchaient à lui faire éprouver, il a obtenu du Ministre tous les ordres qui lui étaient nécessaires pour avoir la liberté de faire représenter quand bon lui sembleroit, ayant été reconnu au Conseil que l'Académie Royale de Musique avait le droit de représenter tous les jours, si bon lui semblait; ce que M. de Visines a établi sur le champ, en donnant spectacle toute une semaine de suite.

chassé de ce Spectacle l'uniformité qui le rendait languissant, & condamnait les Spectateurs à voir malgré eux le même Opéra, quelquefois pendant quatre mois de suite.

Que n'eût-il pas fait pour plaire au public, s'il eût été secondé comme il aurait dû l'être?

Mais malgré les éloges qu'il recevait de toutes parts, & la justice que lui rendaient les partisans des différentes musiques, qu'il avait trouvé moyen de réunir sur son compte, en offrant à chacun d'eux, tout-à-tout, des spectacles selon leur goût. Ses forces ne lui permirent pas de combattre plus long-tems des ennemis domestiques qui se relayaient sans cesse pour ne lui laisser aucun repos. A Pâques 1779, il supplia le Ministre, ayant le département de Paris, d'obtenir de Sa Majesté qu'il ne fût plus Entrepreneur, & consentit à se charger, pour le compte de la Ville, de l'administration générale de l'Opéra; ce qui fut exécuté.

Pendant l'année de son entreprise, M. de Visnes a eu pour objet principal, de faire passer sous les yeux du public, les différens degrés où la Musique s'est trouvée depuis Lully jusqu'à Piccini. C'est ce qu'il a fait, en donnant successivement des ouvrages de Lully, (*Thésée*); de Mouret, (*la Provençale*); de Destouches, (*Vertumne & Pomone*); de Rameau, (*Castor, Pigmalion, &c.*); de Trial, (*la Fête de Flore*); de Cambini, (*la Bergerie*); de Philidor, (*Ernelinde*); de Gretry, (*les trois Ages*); de Gluck, (*Armide, Iphigénie, Orphée*); de Floquet, (*Hellé*); de Piccini, (*Roland*); & de plus, ce que l'Italie pouvait avoir de plus agréable en intermedes bouffons, soit de *Piccini*, d'*Anfossi* & de *Paisiello*. On peut juger par-là des peines & des dépenses dans lesquelles une variété si soutenue a dû l'entraîner, sur-tout si l'on considere la magnificence des habits, & la quantité de décorations nouvelles qu'il a fait faire par les Artistes les plus célébres, & nommément par les freres *Galliari*, qui étaient les Peintres Italiens les plus estimés de son tems, pour les décorations, & qu'il a appelés en France.

Qu'on nous permette d'entrer dans quelques détails sur les frais de régie de l'Opéra, pour donner à nos Lecteurs une idée de cette immense entreprise, qu'il faut connaître pour pouvoir l'apprécier.

On y verra la différence énorme des dépenses actuelles, à celles qu'en

1713 Louis XIV avoit défendu d'augmenter *sous quelque prétexte que ce fût.*

Cette différence a été d'environ 700000 liv. en 1778, cependant la plus forte recette que l'on puisse faire maintenant à une représentation, ne surpasse que de fort peu la plus forte re ette que l'on pouvair faire alors. Ce n'est donc que par la quantité d'excellentes recettes qu'il peut être possible que la recette de l'année égale la dépense. Mais comment espérer d'en faire de semblables à celles que l'on a fait depuis quelques années ? Comment se flatter de rencontrer souvent de pareilles circonstances ? Il a fallu pour cela que deux gentes de Musique, absolument différens, aient voulu chasser le nôtre, & s'emparer du Théâtre. De-là les partis, les querelles, les cabales, & par conséquent l'affluence. Mais cette guerre une fois assoupie, il en résultera que le Public accoutumé à la variété, & aux efforts que l'on a faits pour embellir ce Spectacle, exigera que l'on continue les mêmes dépenses pour lui conserver la même splendeur, & cependant n'y viendra pas aussi souvent qu'il y vient maintenant. Alors, bien loin que cette entreprise puisse procurer du bénéfice, jamais la recette ne pourra atteindre la dépense. Il est donc impossible que jamais Entrepreneur puisse éviter de se ruiner, lorsqu'il voudra laisser subsister les choses comme elles sont. Il n'y a que le Bureau de la Ville qui puisse se charger d'une telle Administration, mais sans jamais se flatter que chaque année il ne lui en coûte des sommes considérables.

On verra par les calculs suivans combien les Acteurs se sont trompés, lorsqu'en demandant au Ministre de régir eux-mêmes cette Entreprise, ils ne doutaient pas que leur bénéfice ne dût être immense.



COMPARAISON des frais de l'Opéra en 1713, & en 1778.

ÉTAT du nombre de personnes, tant hommes que femmes, dont le Roi veut & entend que l'Académie Royale de Musique soit toujours composée, sans qu'il puisse être augmenté ni diminué.
Donné à Versailles le onze Juillet 1713.

ÉTAT des Dépenses de l'Opéra en 1778.

CHANT.

ACTEURS. (1713)

Basses-tailles.				
1 à 1500		3700		
1 à 1200				
1 à 1000				
Hautes-contres.				
1 à 1500		3700		
1 à 1200				
1 à 1000				
Tailles.			14700	
2 à 600	1200			
Dessus.				
1 à 1500		6100		
1 à 1200				
1 à 1000				
1 à 900				
1 à 800				
1 à 700				
				14700

ACTEURS. (1778)

Basses-tailles.				
3 à 3000	9000	9000		
Hautes-contres.				
2 à 3000	6000	8400		
1 à 2400	2400			
Dessus.				
3 à 3000	9000	19200		
Remplacemens.				
3 à 2400	7200			
2 à 1500	3000		53900	
Doubles.				
Basses-Tailles.				
3 à 1500	4500	14100		
Hautes-contres.				
1 à	1500			
Dessus.				
3 à 1500	4500			
3 à 1200	3600			
Coryphées.				
Un Haut-contre, Trois Dessus		3200		
Feux ... Environ				26100
				80000

CHŒURS.

1713.

24	Hommes..	8400	13200
12	Femmes..	4800	

1778.

11	Basses-tailles....	7500	31600
8	Hautes-contres..	5200	
7	Tailles........	4300	
24	Dessus.........	12400	

BALLETS.

1713.

Un Maître.....	1500	2000
Un de Danse....	500	

Premiers Danseurs.

2	à	1000]	2000	3800
2	à	900]	1800	

Figurans.

4	à	800]	3200	6400	1000
4	à	600]	2400		
2	à	400]	800		

Figurantes.

4	à	500]	2000	3600	
4	à	400]	1600		

15800

1778.

1	Maître.........	12000	20100
2	Adjoints à 2000	4000	
1	Maître de Danse.	1000	
1	Aide..........	1400	
2	Répétiteurs.	1700	

Premiers Danseurs.

3	à	3000].....	9000	21000
4	à	3000].....	12000	

Remplacemens.

2 Danseurs à 1000]	4000	8000
2 Danseuses à 1000]	4000	

Doubles.

6 Danseurs.......	7900	13000
4 Danseurs.......	5100	

Coryphées.

6 Danseurs.......	7200	10800
4 Danseuses......	3600	

Figurans.

28 Danseurs.......	15600	26400
24 Danseuses......	10800	

Feux, environ............. 30000

Extraordinaires, environ..... 10000

139300

ORCHESTRE.

1713.

Un Batteur de Mesure..	1000	20150
Petit Chœur de dix....	6000	
Douze Violons........	4800	
Huit Basses...........	3200	
Deux Quintes.........	800	
Deux Tailles..........	800	
Trois Hautes-contres...	1200	
Un Tymbalier........	150	
47 Personnes.		20150

1778.

Un Directeur.............	69482
Un Adjoint.............	
24 Violons...............	
7 Flutes & Hautbois.......	
2 Clarinettes	
2 Cors...................	
2 Trompettes............	
5 Bassons...............	
6 Alto..................	
10 Basses.................	
4 Contre basses..........	
64 Personnes.	69482

Tous les Instrumens comme Tymbales, Trombones, Tambourins, Hautbois de forêt, &c. *se remplissent par quelques-uns des 64 Musiciens qui composent l'Orchestre.*

Autres Dépenses.

Deux Machinistes à 600.....	1200
Un Maître Tailleur........	800
Un Dessinateur............	1200

Les mêmes Dépenses.

Environ..................	150000
	153200

Un Maître de Théâtre.......	5000
Deux de Chant.............	6500
Deux de Musique...........	2800
Trois Répétiteurs..........	900
Un Machiniste.............	2400
Deux Copistes..............	2700
Copies extraordinaires.......	10000
Deux Maîtres Tailleurs	3100
Employés..................	26400
Illumination à 90 livres par Représentation (environ 160) & 12 liv. par Répétition.	14400
Machines..................	36000
Peintres..................	14000
Fournitures, environ........	160000
La Garde, environ.........	10000
Le quart des Pauvres.........	72000
Gratifications extraordinaires..	30000
Pensions..................	108000
Les Bouffons..............	82000
	586200

RÉSUMÉ
ET COMPARAISON.

	1713.	1778.
Chant	14700	80000
Chœurs	13200	32600
Danse & Ballets	15800	139300
Orchestre	20150	69482
Autres Dépenses	153200	586200
	217050.	907582

Ce tableau fait voir la différence des frais que l'on faisait en 1713, de ceux que l'on fait maintenant. Cette dépense énorme prouve au Public le besoin que l'Opéra a de ses bontés pour pouvoir se soutenir.

Du temps de *Lully* la recette montait de 130 à 140000 liv. & les dépenses de 70 à 80000 liv.

Du temps de *Francine* elle a monté depuis 220 jusqu'à 240000 liv. & les dépenses en 1713 montaient à 217000 liv.



Etat

ÉTAT des Recettes & des Dépenses de l'Opéra, année commune prise sur les 10, depuis 1749 jusqu'en 1758.

Recette.	
La Porte	270000
Loges à l'année	130000
Bals	50000
Opéra Comique	20000
Concert Spirituel	9000
Loyer du Café	2400
Vente des Paroles	5000
Tiers de la Capitation	3000
Opéras de Province	3500
	492900

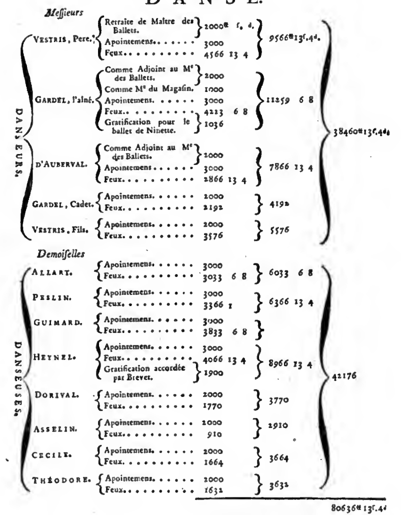
Dépense.	
Quart des Pauvres	55000
Garde	6000
Apointemens	115000
Gratifications annuelles	12000
Gratifications extraordinaires	6000
Chaussures, Pain & Vin	2000
Pensions	60000
Commis	12000
Marchés à l'année	4000
Peintures	8000
Luminaire	20000
Etrennes	3500
Journées d'Ouvriers des Machines	26000
Tailleurs, Couturieres	10000
Frais des Bals	12000
Fournitures d'Etoffes	50000
Honoraires des Auteurs	4000
Payé pour le Privilege	10000
	415500

Nous allons présenter un tableau des paiemens que l'on a faits en 1778 aux premiers sujets de l'Opéra, pour que le Public puisse juger si l'administration a rien épargné pour qu'ils fussent contens.

CHANT.

	Messieurs				
ACTEURS	GÉLIN.	Apointemens	3000	8100	40492
		Feux	5100		
	L'ARRIVÉE.	Apointemens	3000	9150	
		Feux	3150		
		Gratification accordée par Brevet	3000		
	LE GROS.	Apointemens	3000	6950	
		Feux	3950		
	DURAND.	Apointemens	3000	6640	
		Feux	3640		
	TIROT.	Apointemens	2400	3864	
		Feux	1464		
	LAINÉ.	Apointemens	3000	5788	
		Feux	2788		
	Demoiselles				
ACTRICES.	DUPLANT.	Apointemens	3000	6000	30000
		Feux	3000		
	BEAUMENIL.	*Idem.*		6000	
	LE VASSEUR.	*Idem.*		6000	
	DURANCY.	*Idem.*		6000	
	LA GUERRE.	*Idem.*		6000	
					70492

Nota. Quoique les feux des Actrices n'aient pas monté à 3000 liv. M. de Vismes leur a completté cette somme pour que leurs appointemens & leurs feux montassent à 6000 liv.



DANSE.

	Messieurs				
DANSEURS.	VESTRIS, Pere.	Retraite de Maître des Ballets.	2000# s. d.	9566# 13s. 4d.	38460# 13s. 4d.
		Apointemens.	3000		
		Feux.	4566 13 4		
	GARDEL, l'aîné.	Comme Adjoint au Me des Ballets.	2000	11259 6 8	
		Comme Me du Magasin.	1000		
		Apointemens.	3000		
		Feux.	4223 6 8		
		Gratification pour le ballet de Ninette.	1036		
	D'AUBERVAL.	Comme Adjoint au Me des Ballets.	2000	7866 13 4	
		Apointemens	3000		
		Feux.	2866 13 4		
	GARDEL, Cadet.	Apointemens.	2000	4192	
		Feux.	2192		
	VESTRIS, Fils.	Apointemens.	2000	5576	
		Feux.	3576		
	Demoiselles				
DANSEUSES.	ALLART.	Apointemens.	3000	6033 6 8	42176
		Feux.	3033 6 8		
	PESLIN.	Apointemens.	3000	6366 13 4	
		Feux.	3366 1		
	GUIMARD.	Apointemens.	3000		
		Feux.	3833 6 8		
	HEYNEL.	Apointemens.	3000	8966 13 4	
		Feux.	4066 13 4		
		Gratification accordée par Brevet.	1900		
	DORIVAL.	Apointemens.	2000	3770	
		Feux.	1770		
	ASSELIN.	Apointemens.	2000	2910	
		Feux.	910		
	CECILE.	Apointemens.	2000	3664	
		Feux.	1664		
	THÉODORE.	Apointemens.	2000	3632	
		Feux.	1632		
					80636# 13s. 4d.

Opéra Bouffon.

En 1723 M. le Duc d'Orléans, Régent, ayant desiré voir un Opéra Italien, chargea M. Crozat le cadet, de lui en procurer les moyens. Il fut arrêté que *Buononchini*, la *Cuzzoni*, la *Margareta*, *Durastanti*, *Bernardi*, *Bernestat*, & *Boschi*, se rendraient à Paris pour représenter pendant un an, du jour de la premiere représentation, douze fois un ou deux Opéra Italiens.

Au mois de Juillet 1752, le sieur Cambini, chef d'une troupe de Bouffons Italiens, ayant fait un traité avec le sieur Rousseler, Directeur de la Comédie à Rouen, pour donner des représentations sur le théâtre de cette Ville, l'Opéra s'y opposa, & fit jouer cette troupe sur son théâtre.

La premiere représentation fut le 2 Août 1752.

La Demoiselle *Tonnelli* & le sieur *Manelli* eurent de grands succès.

On se rappelle les disputes que causerent ces Bouffons, & les écrits qui paraissaient tous les jours, tantôt du coin de la Reine, tantôt de celui du Roi.

Ces disputes donnerent naissance à cette fameuse & mauvaise lettre de Rousseau, dictée par l'humeur, le faux goût, le défaut de jugement, & l'inconséquence.

Les Bouffons ne demeurerent que quelques années en France, & ce ne fut qu'à Pâques 1778 qu'ils reparurent sur le théâtre de Paris, engagés par M. de Visines, nouvel Administrateur de l'Opéra, qui n'a voulu laisser échapper aucune occasion de plaire au Public, & n'a rien épargné pour lui procurer les meilleurs acteurs de l'Italie.

Opéra Comique.

Le 28 Novembre 1716, les Entrepreneurs de l'Opéra passerent un traité avec *Catherine Vanderberg*, épouse du sieur *Chartier de Baulne*, pour la permission exclusive de donner pendant la tenue de la Foire S. Germain & S. Laurent, des spectacles mêlés de danses, de chant, & de

ſymphonies, pendant 15 ans, moyennant 35000 liv. par an, ce qui fut confirmé par un Arrêt du Conſeil du 15 Février 1717.

En 1721, le trente Avril, le Roi permit que l'Entrepreneur de l'Opéra traitât avec le ſieur la Lauze, & lui accordât la liberté de repréſenter un Opéra comique aux Foires de S. Laurent & de S. Germain, moyennant 6000 liv. par an.

Le 9 Août de la même année, le même privilege fut accordé pour neuf ans à la troupe de Franciſque pour le même prix.

Au mois de Décembre les Comédiens Français & Italiens, jaloux de leurs ſuccès, obtinrent la ſuppreſſion de ce Spectacle. Les Comédiens Italiens s'établirent à la Foire S. Laurent, ſur le théâtre de l'Opéra Comique; mais n'y ayant pas fait fortune, ils l'abandonnerent.

En 1724 une Compagnie obtint le privilege de l'Opéra Comique, & fit l'ouverture de ſon théâtre le 25 Juillet de cette année.

En 1734 Ponteau devint Entrepreneur de l'Opéra Comique, & le prit à bail de M. Thuret, moyennant 15000 liv. par an, 7500 liv. pour chaque Foire.

En 1743, Thuret paſſa un bail pour ſix ans à Monnet, pour le prix de 12000 liv. par an; Monnet n'épargna rien pour donner un nouveau luſtre à ce ſpectacle. Mais en 1744, Berger ayant ſuccédé à Thuret, réſilia ce bail, & fit valoir lui-même l'Opéra Comique.

Le ſuccès de l'Opéra Comique engagea les Comédiens à en demander encore une fois la ſuppreſſion.

Par déciſion du Conſeil, il ne fut que ſuſpendu, & on ne le rétablit qu'en 1742, ſur les repréſentations du Bureau de la Ville.

Monnet en reprit la direction, & eut de grands ſuccès, au prix de 45000 liv. par an.

Il vendit ſon fond en 1756 pour 84000 liv. à MM. Favard & Corbi, qui l'ont gardé juſqu'en 1762, que ce Spectacle a été réuni à la Comédie Italienne.

Concert Spirituel.

Anne Danican, dit Philidor, Ordinaire de la Muſique du Roi, obtint de M. de Francine, alors Entrepreneur de l'Opéra, la permiſſion de

donner des Concerts les jours qu'il n'y aurait point de Spectacles. Le traité fut signé pour trois ans, à commencer du 17 Mars 1725, moyennant 1000 liv. par an, à la charge de ne pouvoir y faire chanter aucune Musique française, ni aucun morceau d'Opéra.

Philidor obtint la permission de le faire exécuter aux Tuileries, dans la piece des Suisses; & c'est encore celle où on l'exécute.

Il obtint le renouvellement pour trois ans en 1727.

Alors il y mêla de la Musique & des paroles françaises, avec des sujets profanes.

Philidor céda son privilege à Simard en 1728; Mouret fut chargé de l'exécution.

En 1734, le 25 Décembre, l'Académie Royale de Musique commença à régir le Concert par elle-même; Rebel faisait exécuter.

Ce fut en 1735 que les deux freres Bezozi, Haut-bois & Basson du Roi de Sardaigne, y exécuterent des duo qui charmerent Paris; jamais succès ne fut pareil.

En 1741, Thuret afferma le Concert à Royer pendant six ans, au prix de 6000 liv. par an.

En 1740 Tréfontaine passa à Royer & Caperan un nouveau bail, à raison de 6000 liv. pour chacune des trois premieres années, de 7500 liv. pour chacune des trois suivantes, & de 9000 liv. pour chacune des huit dernieres. Ce bail fut homologué au Conseil, pour qu'il ne pût éprouver de changement.

A la mort de Royer en 1755, Mondonville fut chargé de l'administration du Concert pour le compte de sa veuve & de ses enfans.

M. d'Auvergne lui succéda en 1762, & garda le Concert jusqu'en 1771, en société avec MM. Joliveau & Caperan. Il fit un nouveau bail en société avec M. Berton; mais les recettes ayant été mauvaises, ils demanderent à résilier, ce qui leur fut accordé.

M. Gaviniès le prit en 1773, en société avec M. le Duc, & le garda jusqu'en 1777, que M. le Gros s'en chargea.

Etablissement du Bal de l'Opéra.

Le 30 Décembre 1715, le Roi permit à l'Académie de donner Bal public pendant dix ans, & ordonna :

Qu'on ne pourrait entrer au Bal sans payer, ni rentrer après en être sorti, sans payer une seconde fois.

Qu'on n'y entrerait point sans être masqué.

Qu'on ne pourrait y porter aucune arme, excepté les Officiers de service pour la garde & la police, &c.

CHAPITRE XXI.

Confrérie de S. Julien des Ménestriers.

Ce fut vers l'an 1330 qu'elle fut établie. L'instrument à la mode était alors la *Vielle*.

Le titre de Confreres était, *Compagnons*, *Jongleurs*, *Ménestreux* ou *Ménestriers*, & au lieu de dire un *Vielleux*, on disait un *Ménestrel*.

Les Jongleurs étaient des Farceurs, qui, dans le onzieme siecle, s'étaient rendus fameux avec les Troubadours ou Trouveres, Poëtes Provençaux. Leur vie licencieuse obligea Philippe-Auguste de les bannir dès la premiere année de son regne. Ils y rentrerent dans la suite, & y formerent une troupe nombreuse qu'on appelait la *Menestrandie*. Leurs fonctions consistaient à faire des tours de gibeciere, à faire sauter des singes, à exercer dans les cercles ou devant la populace curieuse les autres fonctions de Bateleurs, au son des Vielles dont ils se faisaient accompagner.

S. Louis les exempta du droit de péage à l'entrée de Paris, sous le petit Châtelet, à condition qu'ils feraient sauter leurs singes, & chanteraient une chanson devant le péager, & c'est de-là qu'est venu le proverbe si connu : *Payer en gambades & en monnoie de singe.*

Le P. du Breuil, Bénédictin, nous dit dans ses antiquités de Paris :

« Qu'en 1331 il se fit une assemblée à l'Hôpital des Jongleurs, & » Ménestriers, lesquels, d'un commun accord, consentirent à l'érection » d'une Confrérie, sous les noms de S. Julien & S. Genest, & en passerent lettres qui furent scellées au Châtelet le vingt-trois Novembre » dudit an ».

Cette bande, jusques-là errante & vagabonde, se choisit pour Patron, *S. Genest*, parce que, de Batteleur Païen, il s'était fait Chrétien, & fut martyrisé à Rome dans le Colisée en 303, en présence de l'Empereur Dioclétien.

Les Jongleurs associés se retiraient dans une seule rue, à laquelle ils avaient donné leur nom. Elle porte encore celui de *S. Julien des Ménétriers.* C'était-là qu'on s'adressait pour se procurer ceux qu'on voulait employer dans les nôces & dans les assemblées de plaisir.

Mais comme ils y venaient en plus grand nombre que celui dont on était convenu, & qu'ils exigeaient tous le même salaire, *Guillaume de Germont*, Prévôt de Paris, corrigea cet abus par une Sentence du jour de Sainte Croix 1331, *qui défend à ceux des Jongleurs ou Jongleresses qui auraient été loués, d'aller en plus grand nombre que celui dont on serait convenu, & d'y en envoyer d'autres à leur place.*

Dans le sceau de la Confrérie, on voyait S. Genest tout droit jouant de la Vielle; ce qui prouve l'ancienneté de cet instrument.

Le Rebec succéda à la Vielle, (on sait que le Rebec était un Violon à trois cordes) & le Violon abolit bientôt le Rebec; alors on détruisit le sceau de la Confrérie, & il fallut bien que S. Genest abandonnât sa Vielle.

Quelques-uns prétendent que c'est lui qu'on a placé au Portail de S. Julien, tenant un Violon, & qu'on lui conserva sa robe de Vielleux, mais d'autres assurent, non sans fondement, que cette figure représente le Ménestrel *Colin Muset*, l'un des Officiers de *Thibault, Comte de Champagne, & Roi de Navarre.*

Quoique les Jongleurs eussent été déja bannis pour cause de libertinage, leurs désordres nouveaux furent portés à un tel excès, que le Prévôt de Paris se vit obligé de rendre une Ordonnance du 13 Septembre 1395, qui leur fit *défenses de rien dire, représenter ou chanter dans les places publiques ou ailleurs qui pût causer quelque scandale, à peine*

peine d'amende, de deux mois de prison, & d'être réduits au pain & à l'eau.

D'après cette loi févere, ils prirent différens partis; les uns se livrerent à l'exercice des tours de force & d'adresse; ils furent appellés *Bateleurs.* Telle est l'*origine* des *Sauteurs* & des *Danseurs de cordes.*

Les autres, après avoir fait divorce avec les singes, se lierent entr'eux par des réglemens en 1397. Dix ans après ils les changerent; & comme il y avait alors des Basses & des dessus de *Rebec*, ils s'intitulerent *Menestrels, joueurs d'Instrumens, tant haut que bas*, & parvinrent à se faire confirmer cette pompeuse dénomination, par le Roi Charles VI, qui leur fit expédier des Lettres-Patentes, le 14 Avril 1401, à la suite desquelles sont les Ordonnances, qui ne parlent que des noces, & des lieux où on les appellait pour faire danser.

Ces Lettres commencent ainsi.

« Charles, par la grace de Dieu, Roi de France: savoir faisons, à » tous présens & à venir. Nous avons reçu l'humble supplication du Roi » des Ménestrels, & des autres Ménestrels, joueurs des Instrumens, tant » hauts comme bas, contenant, comme dès l'an 1397, pour leur » science de *Ménestrandise*, faire & entretenir, selon certaines Ordon» nances, par eux autrefois faites, & tous Ménestrels, tant joueurs de » hauts instrumens comme bas, feront tenus d'aller pardevant ledit Roi » des Ménestrels, pour faire serment d'accomplir toutes les choses ci» après déclarées, &c. »

On peut voir dans l'Eglise de S. Julien un marbre noir, sur lequel on lit:

« En l'honneur de Dieu, de S. Julien & de S. Genest, ce présent » marbre a été posé pour éternelle mémoire & reconnaissance de la fon» dation de la Chapelle S. Julien des Ménestriers, rue S. Martin, » faite par les *Maîtres joueurs d'Instrumens, de Violons & Maîtres à » danser*, en l'année 1331, le vingt-troisieme jour de Novembre, ainsi » qu'il a été reconnu par la transaction faite & passée pardevant Charles » & l'Evêque, Notaires au Châtelet de Paris, le 25 Avril 1665, entre » les Maîtres *joueurs de Violon ordinaires de la Chambre du Roi, & les » autres Maîtres joueurs de Violon, & à danser dans cette ville de Paris*, » Me Jacques Fevrier, Chapelain dudit S. Julien, & pourvu d'icelle

» sur la nomination & présentation desdits *Maîtres joueurs de Violon* » *d'une part*, & les Révérends Peres de la Doctrine Chrétienne de la » Prévôté de Paris, &c. plus bas, fuit :

» Que les Peres reconnaissent que de toute ancienneté & à perpétuité, » *lesdits Maîtres joueurs de Violon & à Danser*, sont les fondateurs Pa- » trons Laïques, Présentateurs, Gouverneurs & Administrateurs de l'E- » glise, &c. »

Depuis les Lettres de Charles VI, nous avons peu de détails sur la Confrérie des Menestrels ; nous savons seulement qu'ils eurent une longue suite de Rois, que *Guillaume I, Dumanoir*, succéda à *Constantin ; Guillaume II* à son pere ; & à Guillaume II, *Jean-Pierre Guignon*.

Du tems de *Philippe-le-Bel*, *Jean Charmillon* avait été fait Roi des Jongleurs dans la ville de Troyes en Champagne, par Lettres-Patentes de 1295.

Les Statuts arrêtés par Charles VI, furent confirmés par Louis XIV en 1658, en faveur de ses Musiciens. Mais il ne faut pas confondre la Musique de la Chambre, avec la grande & la petite bande créée par Louis XIV.

La grande bande était celle que l'on nommait les vingt-quatre Violons de la Chambre du Roi, qui étaient tous en charge, de création assez ancienne. Leurs fonctions consistaient uniquement à faire danser à tous les bals parés & masqués qui se donnaient à la Cour, à jouer des airs, des menuets & des Rigaudons dans l'anti-chambre du Roi, pendant son lever & à son grand couvert; savoir, le premier de l'an, le premier du mois de Mai, le jour de la fête de Sa Majesté, & toutes les fois qu'elle revenait de la guerre ou du voyage de Fontainebleau.

La bande des seize, que l'on appelait la petite bande, avait été créée par Louis XIV à cause de l'insuffisance du talent de ceux de la grande ; elle jouait aussi aux bals de la Cour, au lever & au grand couvert.

Au commencement du regne de Louis XV, la petite bande disparut, & l'on ne conserva que les charges des vingt-quatre Violons. Mais leur symphonie discordante au lever & au grand couvert, détermina MM. les premiers Gentilshommes de la Chambre, à ne plus permettre à l'avenir que ces charges fussent acquises par des Menestriers, & à mesure qu'elles devenaient vacantes, on les donna à des Musiciens du Roi, ce

qui les rendit indépendantes de la Communauté de S. Julien. Enfin toutes ces charges ont été supprimées en 1761, & c'est actuellement les Musiciens de la Chambre qui exécutent les symphonies chez le Roi.

CHAPITRE XXII.

Des Rois des Violons.

CHAQUE Corps ou Compagnie avait autrefois un Supérieur ou Coryphée que l'on qualifiait du titre du Roi; les Merciers, les Arpenteurs, les Barbiers, la Bazoche, les Arbalétriers, les Soldats d'élite, nommés *Ribauts*, les Poëtes mêmes, & nombre d'autres avaient chacun leur Roi particulier : mais les exactions & la tyrannie firent anéantir peu à peu ces simulacres de royauté.

Les Ménestriers, plus amateurs des anciens usages, ont été les derniers qui aient conservé cette précieuse image de l'antiquité. On ne connaît plus que le Roi d'armes & le Roi des Ménestriers; mais le premier a peu de tributaires, & ses fonctions ne s'exercent que dans des cérémonies passageres; l'autre, au contraire, est toujours en fonction, & prétend exercer son empire dans toute l'étendue du royaume.

On ignore l'histoire des premiers Rois des Ménestriers; on sait seulement qu'après la mort de Constantin, fameux Violon du dix-septieme siecle, la couronne passa en 1630 à Dumanoir I; ensuite à Dumanoir II, qui, par une abdication volontaire, occasionna une anarchie en 1685. Louis XIV vit avec indifférence, l'extinction de cette royauté; & il déclara même qu'il ne jugeait pas à propos de la ressusciter.

Cette monarchie avait été long-tems agitée par des troubles & des guerres civiles ou étrangeres. Les Maîtres à danser, aidés de leur chef, avaient plaidé plus de cinquante années contre les vils artisans qui deshonoraient leur art en jouant dans les cabarets, pour leur retrancher une corde de leurs Violons, & les réduire à l'ancienne & premiere forme des instrumens nommés *Rebecs*.

Ils avaient poursuivi les Danseurs de la Ville, & les avaient fait condamner par un Arrêt solemnel du 14 Janvier 1667.

Nulle Communauté ne se montra plus dissonante, plus tumultueuse: tous les Tribunaux retentirent du bruit de leurs divisions, & leurs querelles enrichirent la Jurisprudence d'une multitude de jugemens dans tous les genres.

L'interregne dura depuis 1685 jusqu'en 1741, que le sieur Guignon, célebre par la maniere dont il jouait du Violon, aspira à faire revivre la royauté en sa faveur.

La bonté du Roi voulut bien l'honorer de la couronne Ménétriere, & ses provisions furent expédiées le 15 Juin de cette année.

Mais son élection lui donnant l'envie de faire renaître des privileges qu'il prétendait devoir être attachés à sa charge, il eut à soutenir des procès avec une foule de Musiciens, & sur tout avec le Corps des Organistes, qui remporterent la victoire; & Guignon voulant donner une preuve de son amour pour les arts, & de son désintéressement, se démit généreusement & volontairement de sa charge de Roi & Maître des Ménétriers.

Par un Edit du mois de Mars 1773, enregistré au Parlement le 31 du même mois, le Roi supprima cette charge.

CHAPITRE XXIII.

De la Musique chez les Grecs modernes.

Les Orientaux ont naturellement l'oreille faite pour la Musique: ils l'aiment dès qu'ils peuvent l'entendre. On ne voit point de Grecs ni de Turcs qui ne s'arrêtent pour écouter une belle voix, ou le chant du Rossignol.

Miladi Montagut préférait la Musique Turque à toute autre; les airs en sont si tendres & si touchans, qu'ils font sur l'ame une impression douce & profonde.

La division de leurs tons étant plus étendue que la nôtre, leur donne des expressions que nous n'avons pas, & qui, dans le genre tendre, font un grand effet. Aussi leurs airs de sentiment, leurs chants de douleur, pénètrent-ils l'ame, & causent-ils l'émotion la plus douce & la plus agréable.

Les Orientaux ont leurs fables comme les anciens Grecs sur les effets de leur musique. En voici une rapportée par le Prince Cantimir, dans son Histoire Ottomane.

« Sultan Amurat ayant assiégé & pris Bagdad, donna ordre d'égorger » trente mille Persans qui avaient mis bas les armes. Dans le nombre » de ces malheureux, il se trouva un Musicien qui supplia l'Officier Turc » de suspendre pour un moment sa mort, & de lui permettre de parler » à l'Empereur. On le mena en présence d'Amurat, & on lui demanda ce » qu'il avait à dire :

» Très-sublime Empereur, dit-il, ne souffrez pas qu'un art aussi ex- » cellent que l'est la Musique, périsse aujourd'hui avec *Schahculi*. Je n'ai » nul regret à la vie pour la vie même, mais seulement pour l'amour de » la Musique, dont je n'ai pu atteindre encore toutes les profondeurs.

» Laissez-moi travailler à me perfectionner dans cet art divin, & si je » suis assez heureux pour arriver au point où j'aspire, je me croirai mieux » partagé que si je partageais votre empire.

» On lui permit de donner un essai de ses talens. Aussi-tôt il prit un » *Scheschdar* (a), & accompagnant cet instrument de sa voix, il joua » d'un ton si tendre, la prise de Bagdad & le triomphe d'Amurat, que » ce Prince fondit en larmes, & continua d'être attendri aussi long-tems » que le Musicien se fit entendre.

» L'Empereur, à sa considération, ordonna non-seulement qu'on sau- » vât la vie à ceux qui n'étaient pas encore exécutés, mais de plus qu'on » leur rendit la liberté ».

On trouve dans le voyage de M. Guis, cette observation curieuse de M. le Chevalier *de Saint-Priest*, Ambassadeur de France à Constantinople.

« On ne sauroit, avec fondement, soutenir que les Turcs aient une

(a) Espece de Psaltérion qui ressemble à la Harpe, & qui a six cordes de chaque côté.

» Musique théorique : l'usage en est encore à s'introduire, & presque ignoré » parmi eux. Ils apprennent uniquement de mémoire les airs qu'ils chan- » tent ou jouent sur les instrumens qu'ils connaissent, & d'après des exer- » cices longs & répétés, avec ceux qui sont parvenus à les composer & » à les retenir, pour les enseigner à d'autres de la même maniere. C'est- » là tout ce que savent les maîtres & compositeurs de musique turque. » S'il s'en trouve quelqu'un dans le nombre qui ait atteint le talent d'é- » crire la Musique, il le doit à sa propre invention : ensorte que la mé- » thode particulière qu'il s'est faite, ne saurait être entendue que de lui » seul, & ne présente aucunes régles ni principes de convention générale. » Les Musiciens du Grand-Seigneur, qui sont réputés les Orphées de » l'Empire, jouent, comme les autres, tous leurs airs par cœur, & les » ont appris de même. Jamais ils n'ont eu de Musique notée devant eux, » encore moins au moment de l'exécution. Toute leur étude se réduit à » répéter de l'un à l'autre leurs pieces de Musique de nouvelle compo- » sition, jusqu'à ce que chacun les ait apprises. Bornés de cette sorte, » ils jouent tous à-peu-près la même partie : ce qui ne présente d'autre » harmonie que celle qui peut se rencontrer dans la différence des ins- » trumens; & il faut convenir que, si c'en est une, elle ne peut être » sentie que par ceux qui n'en connaissent point d'autre.

» On convient néanmoins que les Turcs ont quelques traités de Mu- » sique orientale, qu'ils tiennent des Persans, dans lesquels se trouvent » les règles de la composition & la manière de l'écrire; mais le dédain » qu'ils ont généralement pour la culture des sciences, a laissé ces ouvrages » dans un parfait oubli. Cantimir dit, dans son histoire, avoir fait un » traité de Musique qu'il dédia à Achmet II. Si, comme il l'assure, on » se servait alors partout de sa méthode, il faut qu'elle n'ait pas fait de » grands progrès, puisqu'elle est aujourd'hui totalement abandonnée, & » aussi peu connue que si elle n'eut jamais existé.

» Cela n'empêche pas que les Musiciens, en Turquie, n'exécutent des » pieces de Musique, & des especes de *concerto* fort longs; mais il est » facile de juger de la difficulté qu'ils ont à les composer sans le secours » de la note, & du tems qu'il leur faut pour les apprendre au point de » pouvoir les exécuter ensemble. A peine compte-t-on à Constantinople » trois ou quatre de ces Musiciens qui aient acquis le talent de transmettre

» au papier leurs compositions, & toujours sous une méthode différente les » unes des autres. D'où l'on doit conclure avec assurance, que les Turcs » n'ont point de Musique théorique communicative, & qu'ils ne possédent » encore, tant pour la voix que pour l'instrument, qu'une simple routine » adaptée à leur goût. S'il en étoit autrement, les Musiciens, en Turquie, » s'instruiraient dans leur art, par le secours des mêmes principes que » ceux qui sont connus en Europe, & ne seroient point astraints à une » simple étude de mémoire ou d'imitation, qui s'efface à mesure qu'elle » se multiplie.

» En un mot, rien ne prouve tant la vérité de ce qu'on vient de dire, » que l'extrême surprise, ou plutôt l'admiration que témoignent les gens » les plus instruits en Turquie, en voyant noter leurs airs par les Euro- » péens qui savent la Musique, & les rendre aussi-tôt après, soit par le » chant, soit sur les instrumens. C'est pour eux une espece de magie, ou » tout au moins un art au-dessus de leur compréhension ».

Nous avons peu de choses à ajouter à ces réflexions judicieuses; les difficultés sont si grandes pour avoir quelques détails sur la Musique des Turcs & des Grecs modernes, que sans le voyage aussi curieux qu'intéressant de M. Guys, nous n'aurions pu seulement en donner une idée à nos lecteurs.

Après avoir parlé de cette Musique en général, nous passerons à leurs chansons, & nous en rapporterons quelques-unes originales & traduites.

M. Guys prouve invinciblement que M. Morin s'est trompé en assurant que depuis quelques siecles il n'est plus question de chansons dans la Grece, & qu'il ne leur reste que des soupirs. Voici ce que dit ce savant Académicien (a).

« Les habitans, assujettis par une domination étrangère, y sont occu- » pés d'autres soins que de ceux de la symphonie : ils ont pendu, comme » les Juifs, pendant leur captivité, leurs Lyres & leurs Harpes aux saules » verds; & de toute la Musique, il ne leur est resté que des soupirs; ou » s'il leur arrive quelquefois d'y entonner quelques Cantiques, ce ne sont » que de tristes lamentations, &c. ».

Les Grecs aiment les chansons plus qu'ils ne les ont jamais aimées.

(a) Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, tome 7, page 325.

L'uſage de chanter à table ſubſiſte toujours chez les Grecs. Jadis ils buvaient chacun à leur tour à la ſanté de leurs maîtreſſes, & ſouvent autant de coups qu'il y avoit de lettres à leur nom; ils conſervent cet uſage encore aujourd'hui. Enſuite les chanſons commencent par des airs & des paroles graves, deviennent plus libres & plus gaies; enfin on prend la Lyre & on danſe.

Leurs chanſons reſſemblent parfaitement aux ſcholies des anciens Grecs. Ils ont encore le même goût pour la Muſique, & quelquefois de bons Muſiciens.

Leur Lyre reſſemble à celle qu'Orphée, ſuivant la deſcription de Virgile, tantôt pinçait avec ſes doigts, & tantôt touchait avec un archet d'yvoire (*a*).

La Lyre a toujours été l'inſtrument favori des Grecs, & l'eſt encore : la Guittare leur plaît auſſi. Le Berger joue indifféremment de la Muſette, de la Flûte ou de la Lyre.

Voici quelques-unes de leurs Chanſons modernes.

Texte Grec.

ΑΚΡΟΣΤΙ'ΚΟΝ Ε'ΙΣ ΤΡΑΓΟ'ΥΔΙ.

Φ - ῶς τῦ ἡλίυ ἔκλαμπρον, λάμψις ὡραιοτάτη,
Ρ - ἶψε καὶ εἰς τῦ λόγυμυ ἀπτὴν καθαροτάτη,
Α - πτῶν μαῖιώνευ τὰς βολὰς ἀκτίνα χῆρυσην μίαν,
Ν - ὰ ἔυρω ἐις τὰ πάθημυ καμίαν θεραπείαν?
Τ - ὰ βάσανάμυ, ἡ πληγὰς, ὀι πόνοι, τὰ κακαμυ
Ζ - άλευ με δίδυν πάντοτε θρηνῦν τὰ μάτιαμυ.
Ε - λα ὦ φῶσμυ, δεῖξεμε ἔλεος θέραπείαν
Σ - τὰ ἀμετραμυ τὰ κακὰ μικρὰν παρηγορίαν?

(a) *Obloquitur numeris ſeptem diſcrimina vocum*
Jamque eadem digitis, jam pectine pulſat eburno.

Κ - άμε,

Κ-άμι, ὦ φῶσμυ, ἔλεος, καμι ἕναν (Ἰερμάνι) (*a*);
Ε-ἰς τὰς πληγασμυ τὰς πολλὰς βάλε ἕνα βοτάνι?
Σ-ώνει ἡ ἀπονιάσυ, φθάνει ἡ ἀσπλαχνία.
Α-λύμονον! ἐχάθηκα, δεν εἶναι ἀμαρτία?

CHANSON en Acrostiche (b).

« Tes beaux yeux, dont les regards ne sont comparables qu'aux rayons » de l'astre du jour, peuvent seuls me guérir. Laisse donc échapper sur » moi un seul de tes regards; ma vive douleur se soulage envain par » des torrens de larmes. O ma lumiere! viens, laisse-toi attendrir par » l'excès de mes maux, & accorde-moi du moins la plus légere espérance. » O ma lumiere! sois plus sensible à la pitié; j'éprouve depuis assez long- » tems ta cruauté & ton indifférence. Hélas! malheureux que je suis, je » ne vis plus; & n'est-ce pas un crime que de me laisser mourir? »

AUTRE CHANSON.

Texte.

» Το δενδρον της αγαπης συ, μεφυλλα πιςοσύνης
Ισκιον ελπίδος μὲ δηδιν, αμεῖρυ συφροσύνης
» Πλην Ἰόρα ἐμαράνθικαν Ἰα φυλλα κύποφερνο
Απελπισίας φλεγισμόν κάδηκα παραδερνο
» Τον υποσκίσιον κλαδια, τυ μίσυς η ψυχρότης
Εξεραν παντάπασι η εχθρας και η κρυότης
« Κί μόνον ρίζα Ἰυ φυλυ αδύνατην κοιτάζο
Απλα σημεια Ἰον κλαδιον αν ειν χλορη δυςαζο

(*a*) Mot Turc, qui signifie *aide*, *secours*.

(*b*) La premiere lettre de chaque vers dans le texte, forme le nom de celle pour qui la chanson a été faite: FRANTZESKESA ou *Françoise*.

» Φαινέτι παπος ἴσχασι την ζόλικην στοχήντης
Καὶ για αὐτο απιβαλι των φίλλων την στολιντης
» Αφθαλες ινόμιζα το δενδραυτο με λαθος
Χορις να ινδεχέταί το φυλεβολον παθος
» Κι μολον τυτό προσφερνα κὶ καθι θιραπείαν
Δακρυον μου ποτισματα με καθι προθυμίαν
» Πλην ματην εκοπία΄α γιαθη δεν είχα φθάση
Στο βαθος ριζαν μοναχὴν στην οψιν ειχα πιαση
» Καὶ εδηχνε στα μάθρα μου ολο πος θε νάυξήση
Μα ρίζαν σταθερότιτος δεν ειχεν αποκτίση
» Μον' ἀπο θέσην έρωτος πάλην αναναδώση
Ισως τον προστον ίσκιον μου ελπιδος ξαναδόση.

« L'amour était pour moi un arbre paré des feuilles toujours vertes de » la fidélité : son ombre était l'espérance du bonheur que je desirois.

» Mais tout-à-coup les feuilles ont été desséchées par le souffle brûlant » du désespoir qui me poursuit & qui me fait errer.

» Mon espérance est détruite par la haine, & par les rigueurs qui » attaquent toutes les branches de l'arbre.

» Un faible rejetton qui reste, n'a plus qu'une fausse apparence de » vie & de fraîcheur.

» Les feuilles sont tombées, parce que la racine ne fournissait plus de » suc nourricier.

» Vaine illusion ! Je croyais que cet arbre ne péritait point, que ses » rameaux verds ne craignaient plus la sécheresse.

» Dans cette double idée, j'offrais jusqu'à mes larmes pour l'arroser.

» Il n'était plus tems, & j'ai été encore trompé par la vue du rejetton ; » qui n'avait qu'une fausse apparence.

» Lorsque je croyais qu'il allait refleurir, la racine n'avait plus de » force.

» Si l'Amour que j'implore, pouvait en prendre soin, je reverrais encore » ces verds rameaux, qui me donneraient & la fraîcheur & l'ombre, » & les premieres douceurs de l'espoir que j'ai perdu ».

Premier couplet de cette Chanson avec la Musique.



To dhen-dron this A-gha-pis sou, me-phyl-la pis-to - - si - - nis.



Is-kion el-pi-dhos me-dhi-dhen, a - me - trou Sy - - - phro - si - nis.

AUTRE CHANSON.

« Homme aveugle & léger, qui crois trouver la satisfaction de ton » cœur dans ce qui plaît à tes yeux, qui dans le desir d'un moment, » places le bonheur de la vie; homme aveugle, ouvre les yeux de ton » ame, & fais un choix digne de ta raison. La beauté qui t'enchante » est la fleur du matin que tu jettes loin de toi le soir, lorsqu'elle est » fanée. Sors des jardins de Damas: va chercher dans l'heureuse Arabie » ces plantes qui, en se séchant, répandent une odeur encore plus vive » & plus agréable que l'odeur du matin. Le tems qui détruit les fleurs » & la beauté, perfectionne, embellit toujours l'esprit, la sagesse & les » graces ».

AUTRE.

« Je lutte contre l'infortune, plongé dans un abîme de maux, prêts » à m'accabler. Je vis sur une mer orageuse prête à m'engloutir. Des » vents impétueux, & qui m'annoncent le naufrage, soufflent de tous » côtés, & soulevent des ondes effrayantes. La mer est couverte de brouil- » lards épais; les tourbillons qui se succedent, la font blanchir d'écume. » Je vois s'amonceler des nuages sombres, qui cachent la lumiere du » jour. Hé quoi! ne se présentera-t-il aucun espoir de salut? Mes yeux

» ne pourront-ils découvrir le rivage? Ne trouverai-je aucune issue pour » arriver au port, & jetter l'ancre dans des eaux plus tranquilles? Désespéré, je cours à mes voiles pour me sauver ou me perdre avec elles. » Hélas! leur seule résistance à tant d'effets contraires, peut encore me » sauver ».

CHANSON TURQUE.

Félek gher kiamimuzdje dun messé, alamumuz ioktur.
Biz chli terchiz, anden zéné degulu kiamumuz ioktur.

Sarilmak mumtenidur sinéï simini dildaré,
Biz ol endichéden dour iz, kuïali khamumuz ioktur.

Saladur alémé, djami beladen zeok al an ghelsun
Kimungn kim zeoki var, nouch eilessun, ibramumuz ioktur.

Safamuz var ezelden badeï achkilé sermastiz.
O kaidi tchekmeziz, kim badeï Gulfamumuz ioktur.

Kilidi sabrilé babi vissalugn fethi mumkindur.
Anungn itchun, *Roubis*, olbabté ik damumuz ioktur.

TRADUCTION.

Si la roue de la fortune ne tourne pas à mon gré, que m'importe? La philosophie me console & s'empare de tous mes desirs.

S'il ne m'est pas permis d'approcher de ce corps d'albâtre, de ce tyran des cœurs, pourquoi m'en inquiéter, & me repaître de vaines chiméres?

Que ceux qui trouvent leur plaisir dans un verre, jouissent pleinement, & en buvant à longs traits, de ce genre de félicité. Un pareil bonheur ne sera jamais le mien.

Le nectar des buveurs ne me tente pas. Celui de l'amour fit toujours mes délices.

Mais (*a*) *Roubis* ne sait pas importuner: c'est la clef de la patience qui doit lui ouvrir tôt ou tard la porte du triomphe.

(*a*) Chaque Poéte Turc prend un surnom, qu'il glisse ordinairement dans le dernier distique de sa chanson.

AUTRE.

Hitch elen thekmé gheugnnl iar ſeni etti iſſé,
Biſſ dé ſerméghé bir gheuzleri ahou boulounour.

Gheugnlugn alub, ſeni Gheuz gheuré koïub, guitti iſſé,
Bir iamaghi tazé ghul, duhléri indjou boulounour.

Gam ïémérem chehri iſlamboldé ſerim ſagoliſim,
Bize gherdani ſiim beugleri hindou boulounour.

Taghid jéler ſoubh olundjé, oikou ghelmez gheuzimi
Ja ne var ſendé benim bir gulé bak ſagn inzumé?

Keuligniz oldi iſſak, ïa ué var bizi uldurédjek?
Hak bilur ki kalmadi ſabré modjalim tché kedjek.

Aliguizden, *Abdy*, hunkiaré chikiaïet idedjek
Bou meçel dur, iki deliié bir ouſlou boulounour.

TRADUCTION.

Si la beauté que j'aime m'a abandonné, je m'en conſole, daus l'eſpoir que je trouverai bien à fixer quelques yeux de Gazelle.

Si l'infidelle, eu me quittant, enleve mon cœur, ne trouverai-je pas une autre maîtreſſe au teint de roſes, aux dents de perles?

Point de chagrin, & vive Conſtantinople, où je ſaurai bien découvrir un beau cou d'albâtre, avec des ſigues de Mauritanie.

Malgré ces réſolutions, je paſſe les nuits ſans fermer les yeux, ni goûter le moindre ſommeil. Ingrate! Pourquoi ne pas m'accorder un ſimple ſourire?

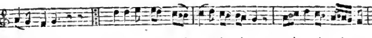
Si je ſuis deveuu ton eſclave, pourquoi veux-tu me donner la mort? Ne vois-tu pas qu'il ne m'eſt plus poſſible de réſiſter à tes rigueurs?

Abdy ſera forcé d'en porter ſes plaintes au Mouarque. Tu ſais le proverbe, qui dit: qu'il faut bien qu'il ſe trouve un ſage, pour faire la paix entre deux fous, qui ne peuvent s'accorder.

CHANSON GRECQUE.

Mι δυς-τυ-χί-αις πο-λι-μυ με βα-σα-να-ις τὸ κι-μά.

A la répétition de cette premiere partie, il faut laiſſer cette derniere meſure, & jouer en ſa place la ſuivante.



Il est à remarquer que cette Musique est à cinq tems, mesure qui n'est pas employée chez nous, & n'est pas propre à marquer la cadence.

CHANSON TURQUE.

Adressée à la Sultane, fille aînée du Sultan Achmet III, par Ibrahim Bassa, Favori du Sultan, & l'Epoux de la Sultane.

PREMIER COUPLET.

1er vers. Le Rossignol voltige maintenant dans les vignes; sa passion est de chercher les roses (*a*).

2 J'ai été admirer la beauté des vignes; la douceur de vos charmes a ravi mon cœur.

3 Vos yeux sont noirs & aimables; mais aussi vifs & dédaigneux que ceux d'un cerf.

I I.

1 La possession desirée est différée de jour en jour: le cruel Sultan Achmet me défend (*b*) de voir ces joues plus vermeilles que les roses.

(*a*) Les amours des Rossignols avec les Roses, est une fable Arabe, aussi connue en Turquie, qu'Ovide parmi nous.

(*b*) Quoique marié avec la Sultane, il n'étoit pas encore permis à Ibrahim de la voir sans témoins.

2 Je n'ose vous dérober un baiser : la douceur de vos charmes a ravi mon ame.

3 Vos yeux sont noirs & aimables, mais aussi vifs & dédaigneux que ceux d'un cerf.

III.

1 Ces vers sont les interpretes des soupirs du malheureux Ibrahim. Un dard sorti de vos yeux m'a percé l'ame.

2 Ah! quand arrivera l'heure où je pourrai vous posséder? Dois-je attendre encore long-tems? La douceur de vos charmes a ravi mon ame.

3 Ah, Sultane! yeux de cerf! ange parmi les anges! Je desire, & ce desir n'est point rempli. Goûtez-vous du plaisir à me déchirer le cœur?

IV.

1 Mes cris s'élevent jusqu'aux cieux. Le sommeil ne peut plus fermer mes yeux. Tourne-toi vers moi, ma Sultane, afin que je contemple ta beauté.

2 Adieu, je descends au tombeau : si vous m'appellez, je reviens. Mon cœur est aussi inflammable que le souffre : un seul de vos regards l'embrâsera.

3 Couronne de ma vie! brillante lumiere de mes yeux! ma Sultane! ma princesse! Je frotte la terre avec ma face; je me noye dans l'amertume de mes larmes : mes sens s'égarent. Ne prendrez-vous point pitié de moi? N'obtiendrai-je pas même un regard de vous?

On voit combien la langue Turque est plus laconique que la nôtre, & par conséquent doit être plus expressive. Il nous faut une périphrase de six lignes pour rendre un seul vers; quelquefois il faut deux ou trois vers français pour rendre un seul mot Turc.

CHAPITRE XXIV.

Sur les Pierres sonores de la Chine.

Les Pierres sonores ont été de siecle en siecle un des instrumens de Musique les plus estimés en Chine.

Les *King*, qui sont les plus anciens & les plus précieux monumens de cet Empire, parlent de cet instrument : on peut voir à ce sujet le livre curieux de *Tchin-tsée* sur la Musique.

Il est difficile de savoir si la colonie qui vint en Chine y porta l'idée d'un instrument de Musique fait de pierre, ou si les pierres sonores qu'elle y trouva, la conduisirent à cette belle & curieuse invention.

Un vieux Commentaire du *Chou-king*, dit que les anciens ayant remarqué que le courant de l'eau faisait résonner quelques pierres du rivage, en se brisant contr'elles, en détacherent quelques-unes, & que charmés du beau son qu'elles rendaient, ils en firent des *King*.

Le *Chi-pen* prétend que *Vou-kiu*, qui vivait du tems d'Yao, (le fondateur de l'Empire de la Chine) inventa le *King*. Le *Yo-lou*, ou Chronologie de la Musique, dit qu'on ignore quel en a été le premier inventeur. Lequel croire des deux?

Ce qui n'est pas douteux, c'est que le *King* était chez les anciens un des instrumens dont on faisait le plus de cas. C'était l'instrument dominant dans les sacrifices au *Tien*, dans les cérémonies aux ancêtres, & dans les repas des vieillards. Dans le *Ti-ni*, il est nommé *Kouan-king*, le *King de l'Etat*.

On appelle *Pierres sonores*, des pierres qui, après le choc d'un corps dur, rendent des sons distincts, comparables entr'eux, & de quelque durée.

La différence de pierre sonore à pierre sonore est très-grande pour la beauté, la force & la durée du son; & ce qui est singulier, c'est qu'on ne saurait la déterminer pour les divers degrés de dureté, pesanteur, finesse de grain, &c. Il y a des pierres très-dures qui sont très-sonores, &

& d'autres qui sont tendres, donnent d'aussi beaux sons. Quelques-unes, quoique très-pesantes, tendent un son très-doux & très-harmonieux; & on en trouve qui, quoiqu'aussi légeres que la pierre ponce, en tendent d'aussi agréables.

Une chose fort curieuse seroit de pouvoir comparer les Pierres de *King* antiques, à celle de nos jours, mais les plus anciens *king* qu'a maintenant l'Empereur, sont tout au plus du dixieme siecle.

La Pierre nommée *yu* est la plus belle, la plus précieuse, & la plus renommée des pierres sonores.

Lorsque *Tching-ty* monta sur le trône (trente-sept ans avant J. C.), il regarda comme une époque glorieuse à son regne, qu'on eût trouvé seize *king* anciens au bord d'une riviere, & tous de *yu*. Les plus grandes que l'on trouve aujourd'hui, ont deux pieds & demi à trois pieds, sur un pied huit à dix pouces de large.

On remarque cinq choses dans l'*yu* sonore (que nous croyons un caillou *métallisié* & *crystalisé*) savoir: la dureté, la pesanteur, la couleur, le grain & le son. La couleur la plus estimée est le *blanc* de petit- lait d'une seule teinte; puis le *bleu clair*, le *bleu céleste*, le *bleu d'indigo*, le *citron*, l'*orangé*, le *rouge de bois d'inde*, le *verd pâle*, le *verd d'eau*, le *verd foncé*, le *gris de cendre*, &c. Les Chinois font plus de cas de celui qui est d'une seule couleur, sans nuance ni dégradation, à moins qu'il ne soit marbré agréablement de cinq couleurs.

Il y avoit douze de ces *king* suspendus derriere & devant l'appartement de l'Empereur; & c'étoit en frappant dessus qu'on l'éveilloit à la pointe du jour.

Seconde Pierre.

Le *Nieou-yeou-che*, ou *Pierre graisse de Bœuf*, est la seconde espece de Pierres sonores.

Elle n'a ni la dureté, ni la pesanteur, ni la douceur du son du *yu*. Les Pierres jaunes de cette espece sont les plus-estimées; il faut qu'elles soient d'une seule teinte, sans nuances ni dégradations.

Il serait curieux d'examiner pourquoi le centre de cette Pierre est plus travaillé & plus fini, plus compact & plus foncé que le reste.

Le *yu* donne du feu au briquet, le *Nieou-yeou-che* n'en donne point.

Troisieme Pierre.

La troisieme espece de Pierres sonores nommée *Hiang-che*, *Pierre noire*, rend un son si métallique, qu'on la prend d'abord pour une composition. On en voit de noires, de grisâtres, de verdâtres unies, & d'autres marbrées de blanc. Les plus noires sont les plus sonores. Elles paraissent être d'une espece d'albâtre noirci, & changées par les eaux dont elles ont été pénétrées.

Quatrieme Pierre.

La quatrieme espece de Pierres sonores ressemble au marbre par les nuances qui sont grises, noires, & blanc sale, sur un fond blanc de lait: Celles que nous avons vues avaient des taches transparentes, qui sont une vitrification commencée, & tiennent le milieu entre le talc & le crystal. Voilà peut-être pourquoi les frémissemens s'interrompent, & sont moins longs.

Il y a probablement bien d'autres Pierres sonores en Chine, mais nous ne les connaissons pas.

Plusieurs pétrifications de Tartarie, Pierres colorées & autres, rendent aussi un son fort distinct, & accompagné de frémissemens, quand elles sont taillées en longues plaques ou creusées en vases profonds.

Il seroit bon d'examiner pourquoi les Pierres de l'Orient ont cette qualité, qu'il ne paraît pas qu'on ait encore observée à celles d'Europe. Les Chinois prétendent qu'elle leur est imprimée par les eaux qui les remplissent de particules métalliques, ou qui les crystallisent.

L'Empereur *Yong-lo*, de la derniere dynastie, observe dans ses réflexions philosophiques, que le *King* est le plus difficile de tous les instrumens à accorder avec les autres, ce qui doit s'entendre de cette maniere, c'est qu'il faut que tous les autres se mettent à son ton; mais aussi il est admirable, selon lui, pour lier & fondre les sons ensemble: voilà pourquoi les anciens comparaient le sage au *King*.

On trouve aussi dans les réflexions de ce grand Prince des choses curieuses; 1°. sur le chant des oiseaux, qui plaît toujours lorsque c'est celui que la nature leur a appris, au lieu que celui que l'art leur enseigne,

ne plaît qu'à certaines oreilles, & souvent ne plaît pas long-tems; 2°. sur le défaut qu'ont les Musiques bien travaillées, de n'être faites que pour des oreilles savantes, & d'ennuyer les autres; 3°. sur la difficulté de faire une Musique qui soit également agréable à tous les âges, tous les sexes, tous les génies, & tous les caracteres; 4°. sur les différentes Musiques qu'avaient les anciens, selon les saisons, les cérémonies, les fêtes & les circonstances; 5°. sur ce qu'une Musique complette devroit être composée de tous les corps sonores, bois, métal, pierre, &c.

MUSIQUE DES SIAMOIS.

Quoiqu'un peu mélancolique, ce peuple aime assez la joie; souvent il fait des courses sur la riviere, & les rend fort agréables par des concerts de voix, d'instrumens, & des battemens de main qu'il fait en cadence.

Celui de tous les instrumens Siamois qui peut plaire davantage, rend un son à-peu-près semblable à celui que rendraient ici deux violons d'un parfait accord que l'on toucheroit en même tems. Mais il n'y a rien de plus désagréable que le diminutif de cet instrument, qui est une espece de violon à trois cordes de fil d'archal.

Leurs trompettes de cuivre ressemblent assez, par le son qu'elles rendent, aux cornets dont nos paysans se servent pour appeller leurs vaches. Leurs flûtes ne sont gueres plus douces; ils font d'ailleurs un carillon avec de petites clochettes, qui réjouit assez quand il ne se mêle point au son de leur tambour d'airain, qui désole ceux qui n'y sont point accoutumés. Ils ont aussi un tambour de terre qui ne fait pas tant de bruit: c'est un pot de terre bien cuite, qui a une gueule longue & fort étroite, mais qui n'a point de fond: ils le couvrent d'une peau de buffle, & le battent avec la main, de telle maniere qu'il leur sert ordinairement de basse dans leurs concerts. Ils n'ont pas la voix désagréable, & on serait assez satisfait si on pouvait leur entendre chanter la chanson suivante.



Supplément au Chapitre XX de la Muſique des Arabes.

Le tableau ſuivant, ſur la Muſique des Arabes, nous a été communiqué par M. le *Baron de Tott*, connu par ſes talens en pluſieurs genres, & par les profondes connaiſſances qu'il a ſur tout ce qui concerne les Orientaux.

Nous ne ſommes point ſurpris que l'échelle de la Muſique Arabe ne ſoit pas la même que celle des Européens, diviſée par demi-tons égaux entr'eux, puiſque cette diviſion eſt démontrée fauſſe dans pluſieurs endroits de notre ouvrage; mais en la comparant avec la nouvelle échelle que nous avons indiquée, & que nous avons démontré dévoir être la ſeule véritable, nous y trouvons quelque rapport avec celle-ci, ſans comprendre néanmoins ſur quelles proportions les Arabes ont pu ſe fonder pour établir leur échelie. Nous allons la comparer avec l'échelle par demi-tons égaux, & celle que nous donnons comme la véritable.

Échelle Arabe.	*Échelle Européene par demi-tons égaux.*	*Échelle véritable.*
RASD	ut	ut
nim zergoula		re ♭
zergoula	ut ♯ & re ♭	ut ♯
tik zergoula		
DOUGA	re	re
nim kourdi		mi ♭
kourdi	re ♯ & mi ♭	re ♯
SEIGA		mi
nim pouſſalek	mi	fa ♭
pouſſalek		mi ♯
CHARGA	fa	fa
arba		ſol ♭
hegeas	fa ♯ & ſol ♭	fa ♯
tik hegeas		
NAOUA	ſol	ſol
nim heuſſar		la ♭
heuſſar	ſol ♯ & la ♭	ſol ♯
tik heuſſar		
HUSSEININ	la	la
nim ageam		ſi ♭
ageam	la ♯ & ſi ♭	la ♯
AOUCH		ſi
nim neuſt	ſi	ut ♭
neuſt		ſi ♯
MAOUR	ut	ut

En comparant leur division avec la nôtre, nous y trouvons trois sons de plus, par conséquent elles ne peuvent avoir le même principe.

En la comparant avec la division par demi-tons égaux, nous y trouvons un rapport évident.

Échelle Arabe.		Intervalles.	Échelle Européene.			Intervalles.
De rasd	à douga.	4	d'*ut*	à	*re.*	2
De douga	à nimp oussalek.	4	de *re*	à	*mi.*	2
De nim poussalek	à charga.	2	de *mi*	à	*fa.*	1
De charga	à naoua.	4	de *fa*	à	*sol.*	2
De naoua	à hussleinin.	4	de *sol*	à	*la.*	2
De husseinin	à nim neuft.	4	de *la*	à	*si.*	2
De nim neuft	à maour.	2	de *si*	à	*ut.*	1
Étendue de l'Octave.		24	Étendue de l'Octave.			12
		Quarts de Tons.				Demi-tons.

On voit qu'ils divisent en quatre, ce que les Européens divisent en deux, & que par conséquent ils se trompent aussi grossiérement que ceux qui suivent le systême des demi-tons égaux.

Mais ce qu'il nous est impossible de comprendre, c'est qu'ayant leur échelle divisée en sept notes principales, comme la nôtre, ils ne fassent pas leurs repos, comme nous faisons les nôtres.

Notes Arabes.	*Intervalles.*	*Notes Européenes.*	*Intervalles.*
Rasd.		ut	
	4		2
Douga.		re	
	3		2
Seiga			
		mi	
	3		1
Charga.		fa	
	4		2
Naoua.		sol	
	4		2
Husseinin.		la	
	3		2
Aouch.			
		si	
	3		1
Maour.		ut	
	24		12

Il nous paraît que ce système a quelqu'analogie avec le système enharmonique des Grecs, mais nous avouons que nous n'entendons rien, & que nous desirons de jamais ne rien entendre à des systêmes fondés sur des quarts de ton (*a*).

(*a*) Voyez le *Mémoire* de M. l'Abbé Roussier, page 202, touchant l'enharmonique des Grecs. Quant à notre genre enharmonique, qui n'est qu'une mauvaise imitation de celui des Grecs, le même auteur remarque dans son *Harmonie pratique*, que ce genre n'est fondé que sur l'imperfection & l'état de barbarie où sont encore nos instrumens à touches, qui, de deux sons très-différens, veulent n'en faire qu'un. « Absurdité, ajoute-» t-il, à laquelle les Musiciens auroient bien dû renoncer depuis long-temps, pour ne » pas entretenir les Facteurs d'instrumens dans une erreur dont certainement ils ne sont » pas comptables, n'étant pas obligés d'être Musiciens, encore moins d'en savoir plus » à cet égard que les Musiciens ». *Avertissement*, pag. 10 & 11.

CHAPITRE XXV.

De la Poésie Lyrique des MORLAQUES *& de leur Musique.*

Les Morlaques sont un peuple voisin de la *Dalmatie*, habitant une partie de l'ancienne Illyrie, & qui a la réputation d'être féroce, inhumain, stupide, & capable de commettre tous les crimes. M. l'Abbé *Fortis*, à qui nous devons les détails que nous allons donner sur la Musique de ce peuple, nous assure que jamais réputation ne fut moins méritée que celle-là, & qu'il en a reçu le meilleur accueil.

Ils doivent leur origine aux *Slaves*, dont les différentes tribus, sous le nom de *Scythes*, de *Gêtes*, de *Goths*, de *Huns*, de *Croates*, d'*Avares*, de *Vandales*, ont inondé les Provinces Romaines du tems de la décadence de l'Empire.

Au commencement du treizième siecle, les Tartares chassèrent *Bela IV*, Roi de Hongrie, qui se réfugia dans les îles de la Dalmatie. Il est probable que plusieurs familles de ce peuple s'y fixèrent alors, & telle est l'origine que l'on donne aux *Morlaques*.

C'est dans les assemblées champêtres qui se tiennent à l'ordinaire dans les maisons où il y a plusieurs filles, que se perpétue le souvenir des anciennes histoires de la nation. Il s'y trouve toujours un chanteur qui accompagne sa voix, d'un instrument, appellé *Guzla*, monté d'une seule corde, composée de plusieurs crins de cheval entortillés.

Cet homme se fait entendre en répétant les vieilles *Pismé* ou chansons. Leur chant héroïque est extrêmement lugubre & monotone. Ils chantent un peu du nez, ce qui s'accorde assez avec le son de leur instrument.

Les vers des plus anciennes chansons, conservées par tradition, sont de dix syllabes & sans rime.

Leur poésie abonde en expressions fortes & énergiques. Mais on y apperçoit à peine quelques lueurs d'imagination : elles font cependant une impression singuliere sur l'ame des auditeurs. M. l'Abbé *Fortis* en a vu soupirer & pleurer à des passages qui ne l'affectaient point du tout.

La

La ſimplicité & le déſordre qu'on trouve réunis dans les poéſies de nos *Troubadours*, forment auſſi le caractere diſtinctif des contes poétiques des *Morlaques*. Il s'en trouve néanmoins dont le plan eſt aſſez régulier : mais l'auditeur eſt toujours obligé de ſuppléer au défaut des détails néceſſaires à la préciſion.

La langue *Morlaque* (probablement la même que l'ancien *Illyrien*), eſt celle que parlaient les *Slaves de la mer Noire*. Lorſqu'Ovide fut exilé chez eux, ce Poëte ſi célebre ne dédaigna pas de faire des vers dans leur idiôme, & y réuſſit juſqu'à cauſer l'admiration de ces Sauvages. Cependant il parut ſe repentir d'avoir profané ainſi les Muſes Romaines.

Ah! pudet, & Getico ſcripſi ſermone libellum :
Structaque ſunt noſtris barbara verba modis.
Et placui (gratare mihi) cœpique Poëtæ
Inter inhumanos nomen habere Getas.

De Ponto, IV, ep. 13.

Quand un Morlaque voyage par les montagnes déſertes, il chante, principalement de nuit, les hauts faits des anciens *Rois & Barons Slaves*, ou quelqu'aventure tragique.

S'il arrive qu'un autre voyageur marche en même tems ſur la cime d'une montagne voiſine, ce dernier répéte le verſet chanté par le premier ; & cette alternative de chant continue auſſi long-tems que les chanteurs peuvent s'entendre.

Les *Morlaques* ne ſont pas réduits à répéter uniquement les anciennes compoſitions, ils ont beaucoup de chanteurs qui, après avoir chanté quelques morceaux antiques, en s'accompagnant de la *Guzla*, finiſſent par des vers compoſés ſur le champ, ainſi que les improviſateurs d'Italie.

Outre la *Guzla*, ils ont encore la *Muſette*, le *Flageolet*, & un *Chalumeau* de pluſieurs roſeaux.

Les chanſons nationales, conſervées par tradition, contribuent beaucoup à maintenir les anciennes coutumes. De-là vient que leurs cérémonies, leurs jeux & leurs danſes tirent leur origine des tems les plus reculés. Ils danſent au ſon de la voix ou de la Muſette.

Nous allons donner un de leurs petits poëmes ou chanſons, accompagné d'une traduction faite par M. l'Abbé *Fortis*. Cet eſſai ſuffira pour donner

une idée de leur poésie : nous aurions bien desiré y joindre aussi la Musique, mais nous n'avons pas pu nous la procurer.

Argument d'un petit Poëme Illyrien.

« *Asan*, Capitaine Turc, est blessé dans un combat, & sa blessure le » met hors d'état de retourner dans sa maison. Sa mere & sa sœur vont » le visiter dans le camp ; mais sa femme, retenue par une pudeur incon» cevable, n'ose pas y aller aussi pour voir son mari. *Asan* prend cette déli» catesse pour un défaut de sentiment de la part de sa femme, s'en » fâche, & dans le premier mouvement de colere, lui envoie une lettre » de répudiation.

» On arrache cette tendre épouse & mere à cinq créatures touchantes, » à ses enfans, dont le dernier est encore au berceau.

» A peine revenue dans la maison de son pere, les principaux Seigneurs » du voisinage demandent sa main. Son frere, le *Beg Pintorovich* l'ac» corde au *Cadi*, malgré les prieres de sa sœur désolée, qui aimait » toujours son premier époux & ses enfans avec la plus vive tendresse. » Le cortege nuptial passe devant la maison d'*Asan*, qui, guéri de ses bles» sures, & revenu chez lui, se repentait vivement de son divorce. Con» naissant parfaitement le cœur de celle qui avoit été son épouse, il » envoie à sa rencontre deux de ses enfans, auxquels elle fait des pré» sens qu'elle avoit préparés pour eux. Alors *Asan* lui-même fait en» tendre sa voix en rappellant ses enfans, & en se plaignant de l'insen» sibilité de leur mere. Ce reproche, le départ des enfans, la perte » d'un mari qu'elle aimait autant qu'elle en était aimée, causent une si » grande révolution dans l'ame de cette malheureuse épouse, qu'elle » tombe morte subitement, sans proférer une parole ».

CHANSON

Sur la mort de l'illustre Epouse d'ASAN-AGA.

Sto se bjeli u gorje Zelenoi ? Al-su snjezi, al-su Labutove ?	Quelle blancheur brille dans ces forêts vertes ? Sont-ce des neiges, ou des cygnes ?

Da-su snjezi vech-bi okopnuli;
Labutove vech-bi poletjeli.
Ni-su snjezi, nit-su Labutove;
Nego sciator Aghie Asan-Agbe.
On bolu-je u ranami glintimi.
Oblaziga mater, i Sestriza;
A Gliubovza od stida ne mogla.

Kad-li-mu-je ranam' boglie bilo,
Ter poruça vjernoi Gliubi svojoi:
Ne çekai-me u dworu bjelomu,
Ni u dworu, ni u rodu momu.
Kad Kaduna rjeci razumjela,
Josc-je jadna u toi misli stala.
Jeka stade kogna oko dwora:
J pobjexe Asan-Agbioiza
Da vrât lomi kule niz penxere.
Za gnom terçu dve chiere djevoike:
Vrati-nam-se, mila majko oascia:
Ni-je ovo babo Asan-Ago
Vech daixa Pintorovich Bexe.

J vratise Asan Aghiniza,
Ter se vjescia bratu oko vrâta.
Da! moi brate, welike sramote!
Gdi-me saglie od petero dize!
Bexe muçi: ne govori nista.
Vech-se mâscia u xepe svione,
J vadi-gnoi Kgnigu oproshienja,
Da uzimglie podpunno viençaoje,
Da gre s'gnime majci u Zatraghe.
Kad Kadnoa Kgnigu pronçila,
Dva-je sina u çelo gliubila,
A due chiere u rumena liza:
A s'malahnim u besicje sinkom
Odjeliti nikako ne mogla.
Vech-je brataz za ruke uzeo,
J jedva-je sinkom raztavio:
Ter-je mechie K'sebi oa Kogniza,
S'gnome grede u dworu bjelomu.

Les neiges seroient fondues aujourd'hui, & les cygnes se seroient envolés. Ce ne sont ni des neiges ni des cygnes, mais les tentes du guerrier Asan-Aga. Il y demeure blessé & se plaignant amèrement. Sa mere & sa sœur sont allées le visiter : son épouse seroit venue aussi, mais la pudeur la retient.

Quand la douleur de ses blessures s'appaisa, il manda à sa femme fidelle : « Ne » m'attends pas ni dans ma maison blan» che, ni dans ma cour, ni parmi mes » parens ». En recevant ces dures paroles, cette malheureuse reste triste & affligée. Dans la maison de son époux, elle entend les pas des chevaux, & désespérée elle court sur une tour pour finir ses jours en se jettant par les fenêtres. Ses deux filles épouvantées, suivent ses pas incertains, en lui criant : Ah, chere mere, ah! ne fuis pas : ces chevaux, ne sont pas ceux de notre pere *Asan*; c'est ton frere, le Beg *Pintorovich* qui vient te voir.

A ces voix l'épouse d'*Asan* tourne ses pas, & courant les bras étendus vers son frere, elle lui dit : « Ah mon frere! vois » ma honte extrême! il me répudie, moi » qui lui ai donné cinq enfans! » Le Beg se tait & ne répond rien : mais il tire d'une bourse de soie vermeille, une feuille de papier, qui permet à sa sœur de se couronner pour un nouveau mari, après qu'elle sera retournée dans la maison de ses peres. La dame affligée voyant ce triste écrit, baise le front de ses fils & les joues de rose de ses deux filles. Mais elle ne peut pas se séparer de l'enfant au berceau. Le sévere Beg l'en arrache, l'entraîne avec force, la met à cheval, & la ramene dans la maison paternelle.

U rodu-je malo vrjeme ftàla,
Malo vrjeme, ne nedjegliu dana,
Dobra Kada, i od roda dobra,
Dobru Kadu prose sa svi strana;
Da najvechie Imoski Kadia.
Kaduna-se bratu svomu moli:
» Ai, tako te ne xelila bratzo!
» Ne moi mene davat za nikoga,
» Da ne puza jadno ferze moje
» Gledajuchi sirotize svoje ».

Ali Bexe ne hajasce nista,
Vech-gnu daje Imoskomu Kadii
Josc Kaduua bratu-se mogliasce,
Da gnoi pisce listak bjele Knighe
Da-je saglie Imoskomu Kadii.
« Djevoika te liepo poz dravgliasce,
» A u Kgnizi liepo te mogliasce,
» Kad pokupisc Gospodu Svatove
» Dugh podkliuvaz nosi na djevoiku;
» Kadà bude Aghi mimo dwora,
» Neg-ne vidi sirotize svoje ».

Kad Kadii bjela Kgniga doge,
Gospodu-je Svate pokupio.
Svate Kuppi grede po djevoiku.
Dobro Svati dosli do djevoike,
I Zdravo-se povratili s'gnome.

A kad bili Aghi mimo dvora,
Dve-je chierze s'penxere gledaju,
A dva fina prid-gnu izhogiaju,
Tere svajoi majçi govoriaju.
« Vrati-nam se, mila majko nascia,
» Da mi tebe uzinati damo ».

Kad to çula Asan-Aghiniza,
Starisceini Svatov govorila:
« Bogom, brate Svatov Starisçina,

Peu de tems après son arrivée, le peu de tems de sept jours à peine écoulé, de toute part on demande en mariage la jeune & charmante veuve, issue d'un sang illustre. Parmi les nobles prétendans se distingue le kadi d'*Imoski*. D'une voix plaintive elle dit alors à son frere : « ne me donne pas à un » autre mari, mon cher frere : mon cœur » se briseroit dans ma poitrine, si je re» voyois mes enfans abandonnés ».

Le *Beg* ne fait point d'attention à ses prieres, & s'obstine à la donner au *Kadi* d'*Imoski*. Alors elle le prie de nouveau : puisque tu veux absolument me marier, envois au moins une lettre en mon nom au Kadi, & dis-lui : la jeune veuve te salue, & te prie par cet écrit, que quand tu viendras la chercher, accompagné des seigneurs *Svati*, de lui apporter un voile, avec lequel elle puisse se couvrir, afin qu'en passant devant la maison d'*Asan*, elle ne voie pas ses enfans orphelins.

Après avoir reçu la lettre, le *Kadi* assemble sur le champ les seigneurs *Svati* pour aller chercher son épouse, & pour lui porter le long voile qu'elle demande. Les *Svàti* arrivent heureusement à la maison de l'épouse, & la conduisent avec le même bonheur vers la demeure de son époux.

Arrivée, chemin faisant, devant la maison d'*Asan*, ses deux filles la voient d'un balcon, & ses deux fils courent à sa rencontre, en criant : « chere mere reste » avec nous ; prends chez nous des rafraî» chissemens ».

La triste veuve d'*Asan*, entendant les cris de ses enfans, se tourne vers le premier *Svati* : « Pour l'amour de Dieu,

» Ustavimi Kogne uza dvora,
» Da davujem sirotize moje ».
Ustauise Kogne uza dvora.
Svoje dizu liepo darovala.
Svakom' sinku nozve pozlachene,
Svakoi chieri çohu da pogliane.
A malomu u besicje sinku
Gnemu saglie uboske hagline.

A to gleda Junak Asan-Ago;
Ter dozivglie do dva sina svoja:
« Hodte amo, sirotize moje,
» Kad-se nechie milovati na vas
» Majko vasciá, serza argiaskoga ».

Kad to çula Asan Aghiniza,
Bjelim liçem u Zemgliu udarila;
U put-se-je s'duscjom raztavila
Od xalosti gledajuch sirota.

» cher & vénérable, arrête les chevaux » près de cette maison, afin que je donne » à ces orphelins quelque gage de ma » tendresse ». Les chevaux s'arrêtent devant la porte, elle descend & offre des présens à ses enfans : elle donne aux fils des brodequins d'or, & de beaux voiles aux filles. Au petit innocent, qui couche dans le berceau, elle envoie une robe.

Asan voyant de loin cette scene, rappelle ses fils : « revenez à moi, mes enfans; laissez cette cruelle mere, qui a » un cœur d'airain, & qui ne ressent plus » pour vous aucune pitié ».

Entendant ces paroles, cette affligée veuve pâlit & tombe par terre. Son ame quitte son corps au moment qu'elle voit partir ses enfans.

Fin du second Livre, & du Tome premier.



